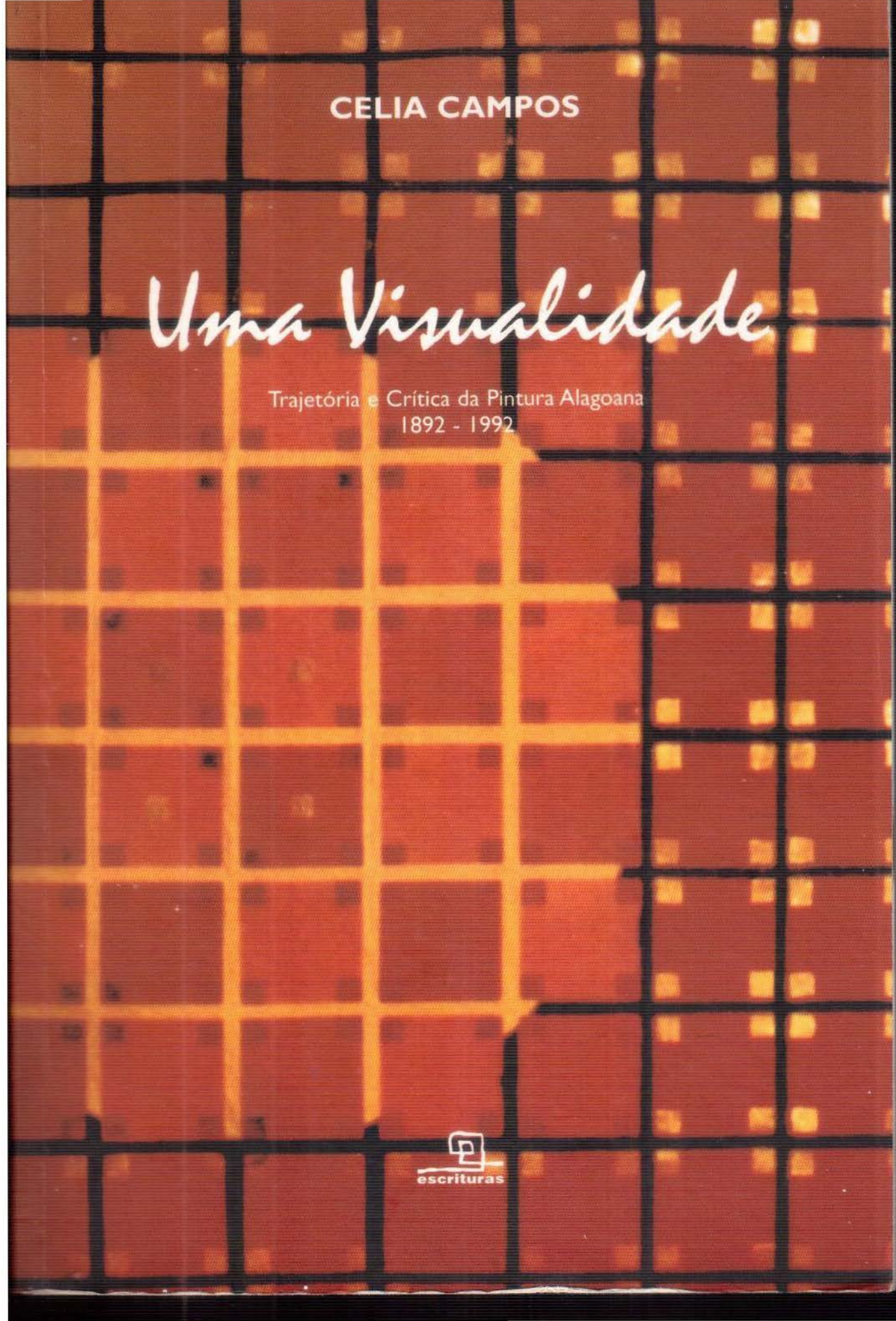

CELIA CAMPOS
Uma Visualidade
Trajetória e Crítica da Pintura Alagoana
1892 - 1992
escrituras

CELIA CAMPOS

Uma Visualidade

Trajetória e Crítica da Pintura Alagoana
1892 - 1992

escrituras
São Paulo, 2002

© 2000 by Celia Campos

1ª reimpressão: setembro de 2002

Todos os direitos desta edição reservados
Escrituras Editora e Distribuidora de Livros Ltda.
Rua Maestro Callia, 123 - Vila Mariana - 04012-100
São Paulo, SP - Telefax: (11) 5082-4190
e-mail: escrituras@escrituras.com.br
site: www.escrituras.com.br

Coordenação editorial
Raimundo Gadelha

Capa (detalhe da obra de Delson Uchoa s/t 1990) e Projeto gráfico
Ricardo Siqueira
Regina Celia Barbosa

Revisão
Paulo José Valença
Mônica A. Guedes

Fotolitos
Binhos

Impressão
Book RJ

Dados Internacionais de Catalogação na Publicação (CIP)
(Câmara Brasileira do Livro, SP, Brasil)

Campos, Celia
Uma visualidade: trajetória e crítica da pintura alagoana: 1892-1992 / Celia Campos. -- São Paulo: Escrituras Editora, 2000.

ISBN: 85-86303-58-5

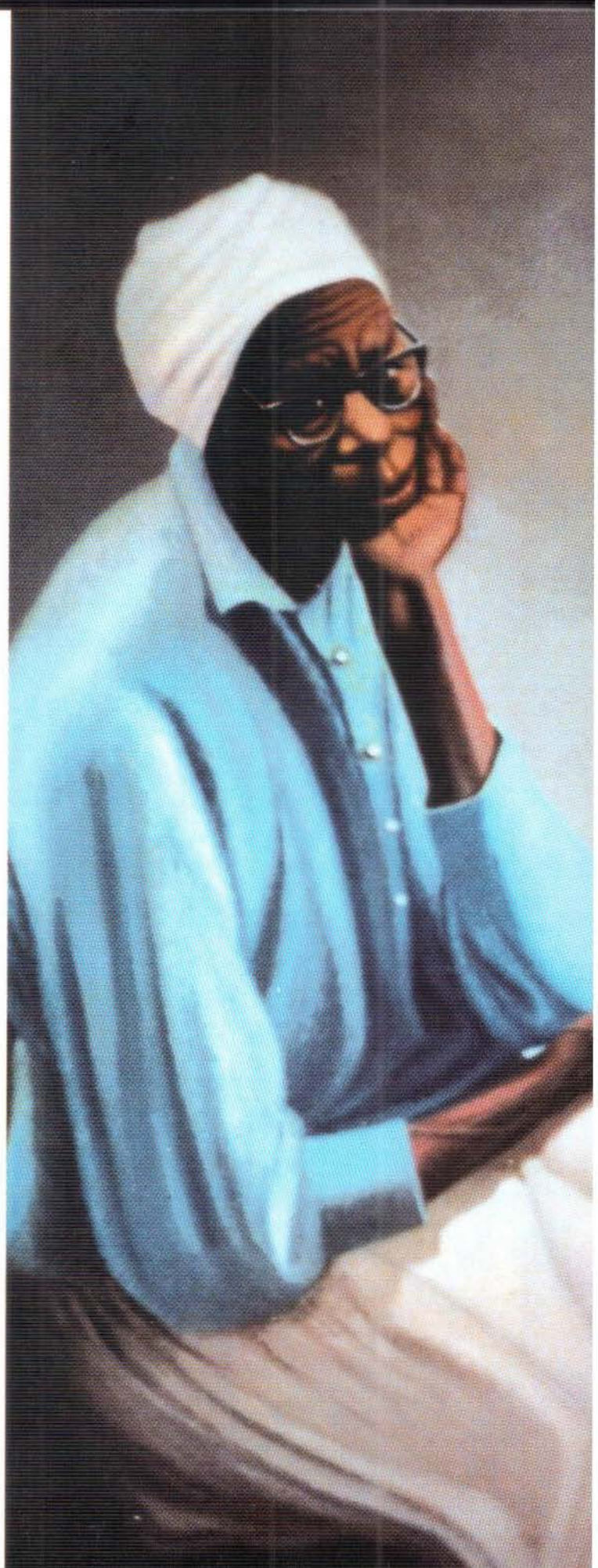
Bibliografia.

1. Pintura brasileira – Alagoas I. Título.

00-0493 CDD-759.98135

Índices para catálogo sistemático:
1. Alagoas: Pintura: História e crítica:
Belas-artes 759.98135

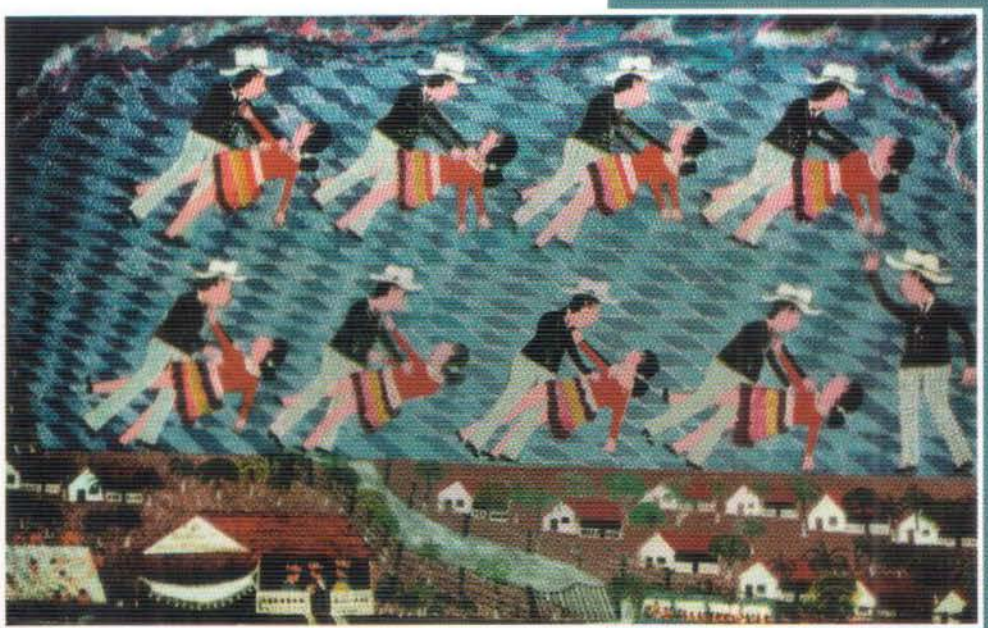
Impresso no Brasil
Printed in Brazil



As horas não ocorrem
ao mesmo tempo
em todos os cantos.
Entretanto
cada canto
tem a seu tempo
as mesmas horas.

Jorge Cooper
Maceió, 1911-1991

Para Alagoas,
que me ensinou a conhecer
outra face do Brasil.



Tese apresentada à
Escola de Comunicações e Artes da
Universidade de São Paulo, para a
obtenção do título de Doutor em Artes,
sob a orientação da
Professora Dra. Lisbeth R. Rebollo Gonçalves,
em São Paulo, 1993.

Sumário

Impulso criador 09

Escolhendo um tema 15

Preparando o suporte 23

Dispondo os materiais: tela, tinta e pincéis 35

1892 - 1926 41
Os primeiros traços: a linha do horizonte 43
Trajetória histórico-social 43
Trajetória artística 43
Leitura crítica 52

1926 - 1980 61
A tela ganha sentido: ponto de fuga 63
Trajetória histórico-social 63
Trajetória artística 66
Leitura crítica 75

1980 - 1992 89
Forma/Fundo: a dinâmica se estabelece 91
Trajetória histórico-social 91
Trajetória artística 92
Leitura crítica 103

Escolhendo uma moldura 121

Bibliografia 129

Levantamento Fotográfico 139

O Impulso Criador

Impulso criador

Em que pese o interesse crescente para ampliar o conhecimento sobre a arte feita no Brasil, há, no processo desencadeado em busca de informações sobre o tema, certas regiões privilegiadas pelo número significativo de estudos sobre a ocorrência local de fenômenos artísticos. São ali produzidas numerosas pesquisas dedicadas, entre outras, ao levantamento histórico da produção artística, à análise formal de obras, à prática artística ou à leitura crítica sobre as formas de arte mais significativas.

Esse procedimento acarreta o encontro e a difusão de uma representatividade artística específica, embora parcial, da arte brasileira. Por outro lado, diferentes regiões, principalmente no norte e no nordeste, ressentem-se do índice restrito de trabalhos teóricos e da ausência de levantamento da sua produção artística que, permanecendo circunscrita ao local, é quase totalmente desconhecida em relação ao resto do País.

Na intenção de suprir parte dessa lacuna e ampliar o conhecimento sobre as artes plásticas produzidas no Nordeste do Brasil, procurar-se-á levantar a produção pictórica de Alagoas, local de pouca tradição cultural na produção de estudos, seja na teoria, na crítica, ou na história da arte.

A investigação ora desenvolvida é a primeira – na abrangência e no enfoque – que visa resgatar parte dessa lacuna de conhecimento. Para isso, faz a leitura de fontes históricas, no levantamento e análise da escassa crítica produzida ao longo dos anos, na busca e seleção de catálogos (quando existentes) e na parcial documentação fotográfica de obras, algumas em lamentável estado de abandono.

Torna-se evidente a não pretensão de preencher toda a carência informativa sobre a produção pictórica alagoana. Seria necessário, para isso, um esforço coletivo e abrangente sobre a totalidade de tudo já feito em pintura na região.

Também não se pretende definir modelos interpretativos ou analíticos exteriores ao processo dessa elaboração plástica, evitando-se, assim, encaixar à força o fato artístico em conceitos teóricos rígidos.

Por ser complexa a realidade da região enfocada, torna-se imprescindível mencionar a estrutura histórica e sociocultural para uma possível caracterização da pintura alagoana na globalidade do sistema a que pertence.

A economia alagoana, baseada principalmente na monocultura açucareira, é elemento marcante tanto para a interpretação do passado e da trajetória histórica regionais, como para a compreensão de uma sociedade fortemente tradicionalista e sustentada por valores típicos.

A intenção é compreender a maneira de ser de uma sociedade periférica em relação aos centros hegemônicos culturais do País para, no âmbito do social, conhecer as respostas que, na linguagem pictórica, os homens deram e dão para resolver as questões emergentes das suas existências. Daí a necessidade do conhecimento indiciador do marcante processo socioeconômico daquela que já foi chamada Civilização do Açúcar.

Até fins do século passado, a região assentava-se: no latifúndio, relativamente à ocupação do solo; na escravidão, como organização coletiva de trabalho e na monocultura, direcionada à economia de exportação. É sobre esse tripé econômico que se baseava a estrutura social da região. Porém, é necessário não subestimar outros fatores, como a cultura algodoeira, a influência do comércio e a criação de gado no fundo geográfico de Alagoas.

Torna-se difícil apontar o momento de uma possível ruptura desse complexo do passado colonial até nossos dias, em alguns pontos, ele é ainda bastante latente na estrutura cultural alagoana, uma marca profunda da sua formação econômica e social. Por isso, como objetivo final deste trabalho, tem-se a necessidade imperiosa e extremamente delicada de uma leitura crítica apontando o liame da historicidade no fato social e cultural para poder checar e avaliar o conjunto da produção pictórica.

Uma atitude reflexiva sobre a *práxis* artística em Alagoas, com suas características profundamente marcadas pelo contexto apontado, certamente esclareceria outras realidades, periféricas aos eixos marcantes da História da Arte do Brasil, ajudando a preservar uma herança artística nacional bastante diversificada.

Colhendo e sistematizando informações para fazer uma releitura da produção pictórica de Alagoas é estabelecida uma analogia, no desenvolvimento deste trabalho, entre a denominação dos capítulos e o próprio ato de pintar.

Assim, como é possível aceitar que uma parcela de conhecimento sobre o mundo está contida em uma tela realizada sob um impulso criador, a pesquisa, ora desenvolvida, tem como estímulo o desejo de pintar uma parte da produção pictória do Brasil, representada em uma paisagem cultural quase desconhecida. Daí, a analogia de nomear o desenrolar dos capítulos de acordo com a preparação e a realização de uma tela. A concepção clássica na escolha dos materiais e da estrutura composicional segue as mesmas e significativas características da maior parte da produção pictórica em Alagoas.

No primeiro capítulo – **Escolhendo o tema –** busca-se, ao indicar as dificuldades epistemológicas, esclarecer as razões e os diferentes caminhos para o embasamento do trabalho. Sob a idéia da pintura como parte do processo de cultura social, indica-se a produção pictórica como um reservatório de conhecimentos sobre a maneira de ser de uma sociedade.

O segundo capítulo – **Preparando os suportes** – objetiva sumariar os antecedentes da formação histórica e social de Alagoas, estabelecendo algumas características marcantes dessa sociedade e da sua cultura.

Tal encaminhamento fornece subsídios indispensáveis para a compreensão de uma região caracterizada pelo subdesenvolvimento econômico e, como conseqüência desse fato, para identificar a peculiaridade sociocultural alagoana.

No terceiro capítulo – **Dispondo os materiais: tela, tintas e pincéis** – há uma planificação da produção pictórica alagoana em três períodos:

- **1892/1926** - Os primeiros traços: a linha do horizonte.
- **1926/1980** - A tela ganha sentido: pontos de fuga.
- **1980/1992** - Forma/Fundo: a dinâmica se estabelece.

Cada período subdivide-se em três planos: trajetória histórico-social (um panorama resumido da situação da região na época enfocada); trajetória artística (levantamento dos principais fatos culturais do período); leitura crítica (análise da produção artística da época em foco) e parcial levantamento fotográfico.

Dentro da analogia criada entre pintar e conhecer como plano estrutural do trabalho, a escolha de materiais tradicionais como tela e pincéis é o indicativo do sistema pictórico escolhido, a pintura realizada sobre suporte bidimensional (tela ou madeira). A opção é feita, porque, sob os princípios dessa técnica tradicional, é realizada a produção mais contínua e mais representativa do gosto e do consumo artístico de uma parcela social detentora dos meios econômicos e políticos em Alagoas.

Uma maior explanação sobre a subdivisão do terceiro capítulo encontra-se na abertura da planificação dos períodos.

As fontes de informações básicas são advindas de jornais, alguns já fora de circulação. Não se objetiva esgotar essas fontes, principalmente devido ao grande número de periódicos, semanários, e mesmo de jornais, circulando durante certas décadas em Alagoas. Ao mesmo tempo, as coleções incompletas, os anos perdidos ou destruídos pelo tempo, além da inacessibilidade de alguns arquivos particulares e oficiais, são fatores que impedem uma total abrangência desta pesquisa.

O arrolamento dos textos jornalísticos permite o levantamento de ocorrências de interesse no campo da cultura. Cruzando dados e notas, limpando a adjetivação excessiva e a carga de subjetivismo inerente a esses textos, é possível agrupar os acontecimentos artísticos marcantes do passado e do presente e identificar as pessoas responsáveis pelas notícias e observações dos eventos ligados à pintura em Alagoas.

Muitas fontes de informação não estão explicitamente citadas no texto. Um limitado meio social, como o alagoano, no ambiente ainda mais restrito, o da pintura, exige uma atitude altamente discreta, quase sigilosa, na coleta e uso de informações, evitando o comprometimento de entrevistados que possibilitaram dados até então obscuros ou mesmo desconhecidos dos meios de comunicação.

Paralelamente, é efetuado um parcial levantamento fotográfico, do qual são escolhidas quarenta e seis obras e uma instalação para representar, iconograficamente, a trajetória. O levantamento é realizado com obras de maior acesso (a maioria pertencente a

instituições públicas ou privadas) e é feito pela autora, decorrendo desse fato a qualidade técnica amadora da documentação fotográfica, com exceção das fotos números 23, 26, 34, 39, 40, 43 e 47, cujos negativos foram cedidos pelos artistas. O arrolamento fotográfico abrange os anos de 1892, com uma das telas mais antigas encontradas no estado, até 1992, seguindo a cronologia da datação registrada nas obras.

Enfim, como crivo de seleção dos artistas enfocados, tanto em fotos quanto em ocorrências culturais e exposições, busca-se identificar pintores possuidores de uma obra (dentro da realidade local), realizada com um nível mínimo de profissionalização, participante constante de mostras, quer coletivas, quer individuais, em ambiente adequado. Muitos dos nomes levantados, principalmente no primeiro e segundo períodos da trajetória, não legam obras significativas em número ou qualidade, mas são citados por fazerem parte do passado da pintura alagoana. Muitos outros são apenas nomeados, por não haver sido encontrada alguma de suas telas.

A conclusão – **Escolhendo uma moldura –** enfeixa os dados coletados, o embasamento teórico e a leitura crítica realizada. O estudo termina propondo uma reflexão sobre a produção da arte e do fazer artístico em Alagoas.

Negando a possibilidade de se atingir a realidade dessa produção em todas as vertentes possíveis, escolhe-se, entre muitas, uma interpretação de viés sociocultural, sem negar, entretanto, outras alternativas ou diferentes enfoques sobre o mesmo tema.

A vertente escolhida visa investigar o processo social da produção artística, ressaltando a intenção de buscar uma significação da práxis artística alagoana. Ela é vista sob a imagética estruturada ao longo dos anos e mediada pelas relações históricas e socioculturais da região.

A articulação desse processo é avaliada na releitura final como uma nova possibilidade de compreensão da produção pictórica de Alagoas e da peculiaridade de seus artistas na relação dinâmica de fatos entre a arte e a sociedade.

Como dito anteriormente, este é o primeiro trabalho acadêmico, em sua abrangência e enfoque, sobre a pintura de Alagoas. Espera-se que ele sirva de estímulo, apesar de suas deficiências, e que outros estudiosos se debrucem sobre esse campo e outros possíveis, que ainda estão colocados à margem da crítica, artística e cultural, do Brasil.

Escolhendo um Tema

Escolhendo um Tema

São inegáveis as lacunas existentes na historiografia das artes plásticas no Brasil, quando se considera a arte como fenômeno cultural resultante da expressão particular das diferentes regiões brasileiras. Nesse grande território, Alagoas representa uma dessas lacunas de conhecimento.

A natureza do produto cultural da pintura entendida como produção social, como parte de um fenômeno do social possuidor de um sistema de significações, tem como uma de suas características a mobilidade causada pelas diferenciações regionais decorrentes das variadas respostas dadas a uma mesma bagagem cultural básica.

O relativismo do processo cultural brasileiro, ampliado pela pluralidade das experiências sociais e pelo desenvolvimento diferenciado das regiões, deve inibir comparações desqualificadoras das partes menos atuantes na formação do processo chamado, hegemonicamente, de cultura brasileira.

A busca de conhecimento sobre um determinado sistema de produção cultural – a pintura alagoana – e da sua peculiaridade regional, defronta-se com o desconhecimento quase total sobre essa produção.

Dirceu Lindoso, em seu texto intitulado Interpretação da Província, considera Alagoas como "um enclave social, político e cultural" e tomando a definição de ilha dada por Jorge de Lima –"que é uma ilha senão um círculo?"– ele usa tal imagem como a "metáfora alagoana da cultura"(1). A região cercada pelas águas de rios, lagoas e mar recebe delas uma forte influência em sua formação cultural, desde os nomes dados aos seus povoados, engenhos e ao próprio estado, à criação do seu complexo agrário, à fixação das suas cidades e à própria matéria da sua vida social, seja em sua história, seja em sua vivência.

É a busca da especificidade cultural da produção da pintura em tela, dentro do círculo das águas favorecedoras da formação histórico-social alagoana, o objeto deste trabalho. Pretende-se mostrar como se processa essa produção, sob o viés da sociologia da cultura, para se poder lê-la criticamente.

Sob esse ângulo de cunho sociológico, o produto cultural, a produção pictórica, nasce de condições sociais concretas.

A cultura vista como um processo de produção social – no caso o processo social na produção da pintura alagoana – significa, em primeiro lugar, não conceber a pintura como um ato espontâneo de cunho espiritual, isolado e alheio ao meio do qual surge. Como enfatiza Canclini, indica-se que, entre a prática cultural da pintura e a sociedade que a estabelece, é construída uma representação e lhe é atribuído um significado (2). Ou seja, a pintura cria um sistema de significação, especificamente cultural, através das relações concretas estabelecidas entre ela e o meio social no qual é produzida.

Como decorrência desse ponto de vista, a produção cultural surge, em segundo lugar, da necessidade de um condicionante social que lhe dá origem, que a distingue e ao

qual ela serve. Daí, a necessidade de conhecimento das condições da formação socioeconômica de Alagoas e da inclusão de um capítulo sobre os seus precedentes históricos, para uma compreensão e conseqüente interpretação da produção pictórica alagoana. O conhecimento da formação histórica dessa região pouco conhecida amplia o entendimento sobre a maneira de ser de uma população e evita que se observe a sua produção cultural apenas em si mesma - como a crítica realizada ali a via e ainda a vê – ou como obra de uma sociedade em seu todo quando no caso, essa produção pictórica está relacionada apenas com uma parcela social que é responsável, enfim, pela sua produção, circulação e mercado. As minúcias históricas tornam mais evidentes quais são as relações, dentro da sociedade alagoana, que possibilitam a produção da arte e como ela se torna condicionada pelo social.

Dessa forma, a pintura enfocada em seu processo cultural e social passa a ser vista como um instrumento para a reprodução, a manutenção ou a adaptação de um sistema mantenedor de uma organização social dominante.

A escolha do horizonte social possibilita esclarecer a posição dos artistas na estrutura da sociedade alagoana, a relação dos eventos artísticos patrocinados pela parcela dominante da sociedade e, por fim, na releitura crítica, a demonstração do *habitus*, no dizer de Bourdieu, das "estruturas estruturadas e estruturantes" que constituem os princípios unificadores do conjunto desta produção plástica.

O *habitus*, para responder às necessidades sociais, produz uma estratégia de ação que não é produto nem de uma aspiração consciente nem de uma determinação mecânica de causas. Como um sistema de esquemas adquiridos ao longo do tempo, ele mantém uma "cumplicidade ontológica" com o mundo social que o produz, originando, como afirma Bourdieu, um conhecimento sem consciência, uma intencionalidade sem intenção, uma regularidade na prática social que permite antecipar os princípios organizadores de ação (3).

O caráter reconhecidamente interdisciplinar do estudo da arte e da pintura impede a univocidade de abordagem no assunto.

Nosso objetivo nos impele a uma rede complexa de relações, em que a pintura, fazendo parte de um processo sociocultural, traduz, pela imagética, as visões de mundo de uma sociedade. Através do pensamento plástico, o artista reflete e exprime o universo na linguagem particularizada da pintura, sendo que "ela é em si a coisa simultaneamente significante e significada"(4). Isto é, os elementos da composição plástica tornam-se "figuras lingüísticas", porque falam, confluentes e manifestantes, de elementos que servem para o homem se colocar na realidade social. A obra torna-se um registro do sistema cultural pelo qual o artista comunica sua própria expressão de um pensar coletivo, muitas vezes inconsciente.

A linguagem artística, através de seus elementos formais – linha, superfície, volume, luz e cor – registra - o imaginário visual, que, no dizer de Francastel, são fornecedores de um testemunho do contexto homem/sociedade.

A imagem – produto do percebido, do real e do imaginário – é estabelecida entre o elemento material da pintura - sistema de linhas, cores e formas – e seu teor socializado. Materializando um ponto de vista, encerra em si um julgamento de valor. Daí, advém sua ambigüidade, por não coincidir o objeto visto pelo artista ou pelo observador.

A discussão realizada por Francastel a esse respeito, lembra que o signo é fixo e a interpretação é móvel, alargando a leitura entre a forma e o conteúdo, entre o expresso na tela e o que a ela subjaz. Mencionando tal fato, ele enfatiza que no objeto figurativo "toda leitura, toda interpretação carrega o signo de significações que o ultrapassam"(5).

É dessa maneira que se busca compreender a pintura alagoana, vista como parte de um fenômeno de cultura produtiva do meio, historicamente situada, reveladora, pela análise dos elementos intrínsecos da linguagem plástica, de uma convergência entre um processo artístico peculiar e significativo e um processo sócio-histórico paralelo.

Nesse duplo caminho, com vistas à explicação da obra de arte, parte-se de elementos a elas exteriores, mas se volta para a própria imagem do objeto artístico, inferida das leis da representação pictórica, para analisá-lo e interpretá-lo, também, como um documento histórico submetido, em sua relatividade, a um grupo social.

A intenção é compreender o artista e conhecer as respostas que deu e dá para resolver as questões emergentes da sua existência como produtor cultural, ligando-o aos nexos de um realidade social baseada em uma matriz econômica peculiar. Mas, além da compreensão do artista, busca-se levantar, em meio à massa da produção pictórica, realizada em Alagoas, os princípios plásticos e expressivos capazes de proporcionar uma nova interpretação crítica diferente das críticas realizadas até o momento na região.

A objetivação construída pela obra pictórica torna-se um documento visual, permitindo a visão de uma realidade latente na bidimensionalidade da tela.

Esse encaminhamento apóia-se em Francastel, porque busca uma compreensão dialética da arte. Pois, ao considerar o fenômeno artístico como um fenômeno cultural historicamente situado, não esquece que a compreensão histórico-cultural não esgota a interpretação do objeto artístico. Assim, como também sustenta Paz, além de interpretar o fato artístico em seu enfoque social, considera-se, e não de modo marginal, a relação específica dos elementos estruturais da obra (6).

Dessa maneira, não há desvalorização dos recursos intrínsecos da linguagem pictórica, como ocorre em certas vertentes da Sociologia da Arte; a tela é considerada, também, em seus aspectos formais, pois contém uma ordem figurativa (elementos composicionais e técnica), que pertence à sua superfície e ainda uma estrutura profunda relacionada com o imaginário social.

Representante, dentro da História Social da Arte, da metodologia dialética, que interpreta a arte em união estreita com a história, o pensamento e o gosto das diferentes parcelas sociais de uma sociedade, Antal confirma a validade dessa dualidade de enfoque: o quadro como objeto artístico e como documento de sua época (7).

Esse posicionamento não dirime a antiga problemática entre a autonomia ou dependência da obra artística: é a pintura examinada apenas em sua estrutura específica, pelo uso dos elementos da linguagem visual (linha, superfície, volume, cor, espaço, composição, tema), ou tem suas raízes presas na trama da vida social de seu tempo, no modo de ser, no modo de ver de uma sociedade?

A hipótese metodológica básica deste estudo tenta, apesar das dificuldades, superar essa dualidade, buscando indicar um dado modelo estrutural pictórico (pelo uso dos elementos da linguagem plástica) que, embora assuma novas formas ao longo dos anos, conserva-se constante no decorrer do processo histórico e cultural, determinante do fazer artístico estimulado por tendências sociais ocultas. Um sistema de representação pelo qual os artistas expressam a realidade criando, ao mesmo tempo, uma imagética precedente do conjunto cultural em que se acham inseridos, e revelam nela as estruturas desse imaginário social.

Neste estudo, dado o caráter do objeto focalizado, a História da Arte e a Sociologia da Arte têm de imbricar-se em uma convergência, na qual se ressalta a ênfase relacional específica do enfoque cultural.

O caráter analítico e expositivo escolhido revela a teia de valores estabelecidos por uma cultura expressiva, a pintura, em seu sistema de significações pelo qual ela revela a mentalidade, o modo de pensar, sentir e de agir de uma parcela social frente à realidade; para isso, busca apoio tanto no pensamento social geral quanto na história e em sua decorrente prática cultural.

Examinar e compreender a totalidade dos fatos constituintes da experiência do imaginário registrado nas telas dos pintores alagoanos é analisar as significações históricas concretas e as relações dessas significações com a experiência humana registrada na pintura, estabelecendo a unidade homem/prática artística – unidade de pensamento e ação –, buscando no ser social as questões do conhecimento da produção plástica em uma interação analítica entre a evidência dos fatos registrados pela história e a interpretação do produto artístico.

Ao não se negar a complexidade e os limites de qualquer estudo de uma dada formação cultural, considera-se que nenhum relato sobre uma produção cultural específica, no caso a pintura, pode ser feita sem uma visão sumária da história local, onde a sua sociedade se forma como um todo. Daí, a necessidade de um panorama histórico descritivo da formação da realidade alagoana, de uma dinâmica remissiva necessária a uma crítica de dimensão prospectiva.

Mas é a obra, retentora de imagens, a reveladora dessa realidade e de seu sistema de significações. O conteúdo temático e a estrutura formal de uma tela trazem em si o jeito de ser dessa sociedade que se expressa e se oculta através do artista. Esse último agrega a polaridade do ser social, porque é individualidade, como artista, e generalidade, como enunciador do real social pela sua prática artística. A partir da concepção de **cultura** de Canclini, da noção de *habitus* de Bourdieu, e do conceito de **signo figurativo** de Francastel, este trabalho procura entender a produção pictórica alagoana no contexto sociocultural que a subsidia.

As pinturas escolhidas para demonstrar a proposta deste trabalho são uma amostra – a que se tornou possível – mais representativa do que seletiva e implica uma grande heterogeneidade qualitativa.

Elas servem, também, como um momento de reflexão sobre a controvertida validade da produção pictórica de culturas periféricas em contraste com a cultura centralizadora de parte do País.

Daí, fazer-se necessário ter em mente as injunções que se seguem para não subestimar esse segmento da produção artística brasileira. Aqui, busca-se conhecê-la e relê-la nas peculiaridades de seu processo artístico, oriundo de uma região que, por certas circunstâncias sócio-históricas e econômicas, permanece distanciada dos acontecimentos e das conquistas da linguagem plástica de outras regiões do Brasil.

1) Lindoso, 1985:50.
(2) Canclini, 1983:29-31.
(3) Bourdieu, 1987:191; 1990:21-6.
(4) Francastel, 1973:5.
(5) Francastel , 1973:97.
(6) Paz, 1979:7-8.
(7) In Paz, 1979:51. "(...) ni creo que se envilezca el gusto si se admite, como yo hago, que no existe contradicción entre considerar el quadro como obra de arte y considerarlo, ao mismo tiempo como documento de su época, puesto que ambos aspectos son complementarios y se integran recíprocamente. Por otra parte, una actitude como ésta no implica en absoluto una devalución de los aspectos formales ni impide su plena apreciación."

Preparando Suporte

Preparando o suporte

Antes de iniciar o estudo propriamente dito sobre a produção pictórica alagoana, objetiva-se, neste capítulo, sumariar a formação histórica de Alagoas, desde a sua emancipação política até a definição de Maceió como centro gerador de decisões sócio-político-culturais. Ao longo do desenvolvimento deste capítulo relacionam-se aspectos norteadores da futura produção artística local. Embora esses ângulos sejam analisados mais profundamente ao longo da trajetória artística, não é possível deixar de ressaltar os valores culturais que já se manifestam na maneira de ser de uma sociedade que começa a se formar.

Mesmo ao tratar de certos antecedentes históricos longínquos, como a Companhia de Comércio de Pernambuco e Paraíba, tangenciam-se aspectos marcantes para a formação da região e reconhece-se o caráter de vinculação entre a formação da estrutura social e sua decorrente produção artística como parte da história da cultura com sua dinâmica construtiva.

Dentro da estrutura global daquela emergente sociedade alagoana, escolhe-se a classe dominante, representada inicialmente pelo senhor-de-engenho. As características desse homem dependem não apenas da posição ímpar que ocupa, mas da sua contribuição para a manutenção da estrutura e do seu apoio para a constituição de elementos culturais concretos reveladores dessa sociedade. Embora, até hoje, o senhor-de-engenho seja definido, apenas, pela sua situação econômica e sua posição na escala social, não se pode negar o seu peso na criação de um sistema expressivo, de caráter simbólico, representado, aqui, na produção pictórica alagoana.

Os itens histórico-sociais enfocados, já abordados de maneiras diferentes por diversos teóricos, possibilitam que, aqui, sejam vistos de modo sucinto. A ordenação destes assuntos indica fatos que, direta ou indiretamente, marcam a pintura em Alagoas.

Em sendo o objetivo básico deste estudo promover o esclarecimento – parcial, sem dúvida – de certas razões, até então ocultas, de uma produção artística peculiar, o levantamento de pressupostos histórico-sociais pretende ser indicativo da correlação entre as estruturas artísticas e as estruturas sociais.

A comarca das Alagoas (1) emancipa-se da Capitania de Pernambuco em 16 de setembro de 1817, por decreto de D. João VI.

As razões da emancipação política suscitam diferentes opiniões entre os historiadores alagoanos: o desejo de enfraquecer Pernambuco após o movimento revolucionário de 1817; o agradecimento real pela ajuda alagoana na debelação desse movimento; o desejo de proteger a província de uma possível vingança pernambucana ou, enfim, como mera conseqüência do progresso social e político da região marcado por um certo sucesso econômico.

As divergências sobre as prováveis causas emancipatórias ocultam o fato de que, frente à Revolução Pernambucana, o governo alagoano, então sob a ordem do Ouvidor Antonio

Ferreira Batalha, tem a postura hábil de desvincular a região da capitania de Pernambuco, criando, à parte, um governo provisório. Tal gesto, com o rápido controle sobre os eventuais focos de rebelião, suscita na população um apaziguamento do latente sentimento de libertação (2).

Esta tentativa de aventura, que rapidamente recua para a realidade do passado, expõe a fragilidade da disposição libertária do povo alagoano que, enfraquecido pelas vantagens do domínio português sobre a economia da região, se encontra distante da propaganda dos movimentos de independência dos Estados Unidos, das colônias da América Espanhola e até da Revolução Francesa de 1789. A tendência de evitar rupturas com o passado evidencia o caráter *continuum* da história local e, em decorrência, marcante na cultura alagoana, registrada, posteriormente, no traço conservador da sua produção pictórica.

Os fatos históricos parecem demonstrar, portanto, que o interesse da libertação em Alagoas aponta apenas em direção a Pernambuco e não em relação à Coroa. Ao manter seu apoio ao Rei, não secundando a rebelião pernambucana de 1817, Alagoas conquista sua desvinculação da capitania pernambucana, mas escolhe, também em decorrência, manter vínculos de submissão ao poder real (3).

Quando ocorre o desmembramento de Alagoas, a região encontra-se bem caracterizada economicamente: fazendas de gado, engenhos, lavouras de algodão, exploração de madeiras, indústria doméstica de azeite de rícino, fumo e pequenos estaleiros. Possui oito vilas, sendo quatro no litoral – Maceió, Porto Calvo, Porto de Pedras e Poxim – e as restantes no interior: Alagoas, Anadia, Atalaia e Penedo. Existem cerca de 100.000 habitantes, dez freguesias eclesiásticas e duzentos engenhos, uma das bases da sua sustentação econômica. Seu contorno é marcado, ao norte, pelo rio Jacuípe; ao sul pelo Pontal de Piaçabuçu, no rio São Francisco; ao leste, pela Barra do rio Persinunga e, a oeste, pela confluência dos rios Moxotó e São Francisco.

O que firma a fronteira é o povoamento progressivo, espraiando-se do litoral para o sertão, cabendo ressaltar a importância dos rios menores e das lagoas existentes na região, servindo aos interesses e às necessidades econômicas da população. Com a ajuda das águas, a agricultura prospera e a pecuária alastra-se.

A abundância dos rios e lagoas – o sinal das águas – também marcará a futura produção cultural, constituindo-se em metáforas nas obras de Jorge de Lima, por exemplo; no uso das designações de vilas, povoados, engenhos e nas representações plásticas das obras paisagísticas dos pintores alagoanos.

É fato inconteste em Alagoas, no período colonial, a centralização econômica na produção rural baseada na monocultura de exportação.

A concessão das primeiras sesmarias é a maneira utilizada para a distribuição de terras para o povoamento, tornando-o efetivo com a instalação dos primeiros bangüês. Eles significam a forma de estabelecimento dominante nas áreas onde se desenvolvem, sendo que o senhor-de-engenho detém o monopólio da terra amparado na concessão da sesmaria. A concessão é feita a um empresário com disponibilidade financeira para explorá-la.

O historiador Manuel Diégues Jr. menciona que Alagoas:

> *"deve ao bangüê sua evolução econômica, inclusive com os altos e baixos que as situações alternadas da indústria do açúcar registram; deve-lhe ainda as linhas de formação de sua sociedade; e também lhe deve a fixação das vigas mestras dentro das quais nasceu e cresceu o rumo do povoamento, sua distribuição, sua condensação, sua fixação"(4).*

Assim, desde a colônia até o século passado, cabe ao bangüê a estrutura da sociedade e da economia alagoana cujo alicerce é o senhor-de-engenho. Compreendê-los é fator de fundamental importância, para entender a base social patriarcal e o processo econômico do passado, influenciadores na formação da mentalidade social e na decorrente produção cultural até nossos dias.

O número de engenhos multiplica-se pela especial situação geográfica da Província. Nesta época, apesar de serem pequenos produtores, possuem uma expressiva mão-de-obra escrava. O incremento do comércio escravagista para a região ocorre dentro da política oficial do governo português, principalmente na vigência da Companhia de Comércio de Pernambuco e Paraíba, visando ao reerguimento da agricultura comercial na região monopolizada, incluindo Alagoas.

> *"O aviso régio de 1760 declarava que nas vendas de escravos, feitas pela Companhia instituída, fossem preferidos os lavradores e os senhores dos engenhos a todos os outros que as quisessem comprar. Era uma orientação válida para toda a colônia" (5).*

Causado, talvez, pelo nível irregular da exploração econômica, os engenhos alagoanos assumem, em seu aspecto visual e arquitetônico (um registro cultural merecedor de estudos específicos), posições mais modestas, quando comparados com os engenhos pernambucanos ou baianos. Diégues Jr. compara Alagoas

> *"pobre de casas-grandes expressivas ou veneráveis ou tradicionais como as encontradas em outras áreas, Pernambuco ou no recôncavo baiano, por exemplo" (6).*

Entre os engenhos alagoanos mais antigos destaca-se a casa-grande do Buenos Aires em Matriz de Camaragibe e a do Novo em Porto Calvo; infelizmente, a última está em completa decadência, enquanto que da primeira só restam os alicerces (7). Em Porto Calvo se sobressai o engenho Genipapo.

A situação de abandono desses engenhos tradicionais revela um descaso pela memória cultural em Alagoas, fato repetitivo na arquitetura urbana abandonada ou derrubada para ceder espaço a novos prédios despersonalizados. É similar a atitude em relação à produção

pictórica que, quando ainda encontrada, está em deficiente estado de conservação e sempre com documentação incompleta.

Todo o cenário do engenho, e da casa-grande em particular, tem como objetivo ressaltar a figura do proprietário, a força da exteriorização do fausto e do mando decorrente da situação latifundiária, econômica e militar – é o coronel, é o senhor-de-engenho, que, mais que um ser econômico, se torna uma entidade social desafiante para a acuidade de um sociólogo ou de uma pesquisa histórica interpretativa.

Todos esses fatos tornam bastante complexo o papel do engenho na formação socioeconômica e cultural de Alagoas.

A casa-grande, núcleo central do bangüê, representa muito mais que um papel econômico; representa, também indiscutivelmente, uma outra função. Diégues Jr. estabelece que

> *"a casa-grande tem um papel econômico; não menos importante é o seu papel social. Na sua construção ela representa a função social do engenho, e é nas suas salas, nos seus quartos, nos seus gineceus que se constituem os núcleos fundamentais da sociedade alagoana" (8).*

Dentro da casa-grande se sobressai o senhor-de-engenho, moldado pela tradição arraigada de costumes que o cercam como uma "teia tensa, invisível e inviolável"(9). A sua força pode ser exteriorizada no cenário do engenho que domina, no mando da autoridade absoluta exercida sobre os seus familiares, os escravos e empregados que o cercam, no fausto exibido. Esta força é decorrente da sua posição de dono da terra (que representa poder e nível social, mesmo quando abandonada), da produção dela retirada unida ao poder da política. Dessa forma, para esse homem convergem a força do dinheiro (terra e a sua produção), a força da lei dentro e fora de suas terras, e o seu papel político como base da classe dominante.

É nessa figura social que está pautado o conceito particularizado de cultura empregado neste trabalho. Ao estabelecer-se esse conceito como produção de fenômenos simbólicos, aqui representados pela produção pictórica, não se determina que esta produção seja representativa para a sociedade alagoana como um todo, mas indica-se apenas parte de uma produção cultural feita e utilizada pela parcela social dominante, oriunda do senhor-de-engenho. Portanto, o termo produção cultural pictórica é restrito àquela parcela produzida para a satisfação do segmento social detentor do poder econômico e político.

Para poder manter uma posição firme e poderosa, as famílias dos senhores-de-engenho fecham-se sobre elas mesmas, sendo constante o uso da endogamia patriarcal – costume do casamento entre familiares – criando laços que unem a riqueza – grandes extensões de terra – e o poder dos interesses políticos.

A manutenção do costume é fato comum nas mais diversas sociedades, nas quais os pais mantêm a tradição da escolha dos pares convenientes para a solidificação dos bens, como diz Engels:

"entre todas as classes historicamente ativas – isto é, entre todas as classes dominantes – o matrimônio mantinha-se o que era desde a união de acasalamento: uma questão de conveniência preparada pelos pais" (10).

Realmente, é a família centralizadora que abarca as características marcantes da nascente sociedade alagoana no seu todo. E, mesmo no decorrer das transformações que os engenhos sofrem ao longo dos últimos duzentos anos, a família continua a manter sua força centralizadora, dividindo entre seus pares o poder político e econômico regional.

As alianças matrimoniais servem para equilibrar as condições de poder e as relações de hegemonia entre o poder fundiário tradicional e a classe mercantil urbana que se vai concretizando até meados do século XX.

Reportagens jornalísticas apontam os domínios familiares político-econômicos arraigados em Alagoas (11). Apesar desse fato ser notório no Nordeste, na realidade ele é, também, um fenômeno brasileiro. Segundo Freyre,

"A família, sob forma patriarcal, ou tutelar, tem sido no Brasil, uma dessas 'grandes forças permanentes'. Em torno dela é que os principais acontecimentos brasileiros giraram durante quatro séculos, e não em torno dos reis ou dos bispos, de chefes de Estado ou de chefes de Igreja. Tudo indica que a família entre nós não deixará completamente de ser influência, se não criadora, conservadora e disseminadora de valores, que foi na sua fase patriarcal" (12).

Em Alagoas o fato é ainda mais marcante. Aqui, ela é a preservadora dos valores socio-religiosos, dos costumes e dos bens. Ela mantém a tradição. Daí, por exemplo, a importância dada, numa apresentação social, à identificação da origem, ao reconhecimento do clã familiar, a fim de rodear imediatamente cada novo conhecimento social com a identificação da raiz familiar.

Essa característica é de fundamental importância para a manutenção de regras e tradições na produção cultural da região, como se verá adiante.

Alguns grandes engenhos alagoanos também criam gado para seu próprio sustento; porém, a área que abrange realmente a economia pecuarista é o sertão, região de secas prolongadas, vegetação rala e de pouca densidade populacional.

O sertanejo é a força capaz de vencer a região inóspita e conseguir o feito de alcançar um relativo sucesso econômico através da criação de gado.

Assim como há uma diferenciação geográfica, da economia produtiva, das características arquitetônicas e da organização social, a dupla economia – agricultura e pecuária – aponta, também, para uma diferenciação das características culturais na formação entre o nordestino da região litorânea e do homem do sertão.

Roger Bastide sintetiza esta diferença: "a civilização da cana é a civilização carnal. A do sertão tem a dureza do osso"(13).

É provável que tal diversidade se apóie na maneira como exploram suas bases econômicas: "a monocultura absorvente do litoral" e "a pecuária exclusivista dos sertões". Bastide explica, a seu ver, as razões desse distanciamento:

> *"As duas civilizações são vizinhas, tocam-se mas não se interpenetram. E quando se encontram, erguem-se violentamente uma contra a outra. No entanto a civilização do sertão é continuação ou a conseqüência da civilização da cana. O engenho necessitava de bois para a alimentação do pessoal, para o transporte das canas cortadas ou das caixas de açúcar, para pôr em movimento a má. A monocultura, ao mesmo tempo, repelia para longe o boi que devorava as novas espécies, que pisava os arbustos nascentes, destruía a colheita, e foi assim que uma espécie de divisão de trabalho se instituiu no decorrer do século XVIII, entre a zona do litoral, que foi a agricultura comercial, da produção e da fabricação do açúcar, e a zona do interior, que foi a do pastoreio"(14).*

Porém, entre o senhor-de-engenho e o sertanejo há um ponto comum: a importância dos elos familiares para a manutenção e ampliação dos bens,

> *"a descendência familiar é o imperativo categórico, no cálculo da preservação. Para o senhor-de-engenho o interesse é a exaltação dos antepassados no culto meticuloso do quotidiano"(15).*

sendo forçoso acrescentar que o mesmo objetivo imbuía o sertanejo.

O englobamento das questões socioeconômicas indica o peso da tradição, da manutenção das raízes familiares e do poderio político-econômico. Nessas circunstâncias, qualquer movimento para mudanças em qualquer setor enfrenta a força de uma sociedade rigidamente organizada e estabelecida e de uma mentalidade tradicionalista.

A influência desse fato sobre a produção cultural artística é fator indispensável para a compreensão da arte como mais um fator do *continuum* da história alagoana.

Por isso, quando um setor socioeconômico entra em declínio, outros setores mantêm o controle sem, porém, mudarem em profundidade a situação geral. Por exemplo, quando o açúcar inicia o seu mais marcante ciclo decadente, nos últimos anos do século XIX, o algodão e a pecuária sustentam economicamente o Estado. O declínio dos engenhos é gerado por vários fatores: manutenção sistemática de processos arcaicos de produção; exaustão do solo; declínio do mercado externo, principalmente dos Estados Unidos, pelo início da fabricação do açúcar de beterraba; a ascendência econômica cafeeira do Sul; a abolição da escravatura e o desinteresse da nova geração.

Em Alagoas, o sistema patriarcal enfrenta, nesse momento, uma certa mudança. Quando os filhos e netos dos senhores-de-engenho retornam bacharéis de seus estudos nos centros urbanos mais avançados (seja no País ou no exterior), dificilmente se adaptam à vida do engenho, permanecendo nas cidades mais próximas. Assim, enquanto os engenhos declinam, nas cidades se desenvolve um intenso processo de urbanização causado pelas necessidades desses novos moradores. Há

> *"menos patriarcalismo, menos absorção do filho pelo pai, da mulher pelo homem, do indivíduo pela família, da família pelo chefe, do escravo pelo proprietário"(16);*

entretanto, tal mudança não modifica em nada o poder permanente nas mãos das famílias tradicionais.

Assim, a ascensão dos jovens de 20 a 30 anos à política e à condução da sociedade urbana inicia o desprestígio econômico do antigo patriarcalismo dos velhos engenhos, marcando a transferência do poder para o círculo mais restrito da cidade. Mais adiante, ver-se-á que os filhos mais jovens das famílias tradicionais, estabelecidos nos limites urbanos, serão os agitadores culturais das festas modernistas.

Uma das cidades alagoanas que se destaca nesse processo de urbanização é Maceió. Sua projeção já se havia iniciado em princípios do século XIX, com a emancipação da comarca. Com o passar dos tempos, ela passa a agregar a maior parte dos acontecimentos, inclusive os artísticos. Todo o interior da Província mantém raros acontecimentos culturais, à exceção dos eventos religiosos e folclóricos.

Na realidade, o que fez Maceió superar sua origem, mas não negá-la, foram as relações econômicas baseadas no comércio estabelecido pela proximidade do porto de Jaraguá. Enquanto o engenho firma sua economia na produção açucareira, Maceió se fortalece com o escoamento comercial do açúcar de toda a região e o recebimento de mercadorias estrangeiras para venda em toda a Alagoas. É a sua situação logística que lhe consolida a posição. Do mesmo modo, se a cidade parece querer afastar o magnata explorador da terra e do regime escravocrata, ela acolhe seus filhos imbuídos do velho poder do mando e da autoridade política, ambos ainda embasados nos resquícios da riqueza oriunda do açúcar.

Assim, a última década do século XIX e o início do século XX foi uma época de ajustamento social da antiga sociedade rural dominante. O aparecimento do bacharel transfere parcela do poder da aristocracia rural para a região urbana. Tal mudança indica um dos fatores da decadência do patriarcado rural no Brasil.

Há, também, um outro elemento humano que modifica a população urbana: o trabalhador livre, antigo escravo, que passa a viver do aluguel de seu trabalho. Aluguel que, antes da Abolição, era entregue ao dono do escravo. Eram os antigos escravos de ganho.

Na realidade, essa mão-de-obra recém-liberta continua numa situação social bastante precária. Seu ganho é pouquíssimo, visto que, em Alagoas, a atividade agrícola foi fundamentada anteriormente em princípios de obediência irrestrita e no trabalho escravo. Não há o costume da remuneração. Ela guarda:

"pelas bases semifeudais e aristocráticas de sua formação histórica, praticamente uma obrigação de fidelidade ao senhor"(17).

O excesso de mão-de-obra, representada pelo número expressivo de escravos libertos, vai caracterizar a situação social dessa parcela da população.

Portanto, embora a escravidão houvesse sido abolida, a situação social do trabalhador livre continua a mesma: fidelidade, submissão ao senhor; agora representado em novos personagens emergentes: o usineiro e o político – poderes unidos, no maior número de vezes, na mesma pessoa representativa da camada dominante: a alta burguesia urbana.

Desta forma, a submissão ao poder deixa de ser algo passageiro, passível de anulação, para tornar-se parte da própria estrutura social em Alagoas. Esse movimento evidencia a complementação existente entre o filho bacharel, o burguês urbano e o patriarca rural, raiz da sociedade alagoana: a nova classe urbana ligada umbilicalmente à antiga classe rural dominante.

Heredia também denuncia a situação:

"a literatura freqüentemente identificou o engenho enquanto fábrica de açúcar com o engenho como sistema social e, em conseqüência, viu no desaparecimento do primeiro o fim das relações sociais que lhe dava suporte"(18)

, sem dúvida, um grave engano. A manutenção dessa situação social ao longo dos anos imprime, nas relações socioculturais, uma marca indelével. O fator de imobilismo, raramente reconhecido pelo homem comum, acarreta, para a produção cultural, uma projeção alienante sobre a prática artística. A dependência de um fator pelo outro é explicativa do desenvolvimento cultural conseqüente.

A crise econômica acarretada pela decadência dos engenhos torna-se patente em 15 de novembro de 1890 quando, através de empréstimos, o Estado favorece a instalação e a melhoria de equipamentos, dando origem às primeiras usinas. Nesse momento, instala-se o conflito entre os senhores-de-engenho e usineiros. A resistência dos antigos senhores em relação ao novo poder econômico, protegido do Estado, denota a preocupação pela perda de um *status* centenário. As usinas, muitas pertencentes ainda aos antigos senhores-de-engenho, utilizam os mesmos modelos de relações sociais, porque

"não apenas as usinas incorporaram aqueles moradores dos engenhos que foram absorvidos no momento de sua instalação, como continuaram a incorporar novos moradores, no mesmo modelo de relações sociais dominantes nos engenhos"(19);

ou seja, a usina, além de ocupar o espaço geográfico dos bangüês encampa, também, o sistema social de dominação sobre o trabalhador livre.

Sob a aparência de cuidados sociais, a construção de casas no perímetro da usina ou a criação de núcleos urbanos vizinhos têm como objetivo segurar a mão-de-obra e evitar a irregularidade da presença de prováveis trabalhadores adventícios com novas exigências trabalhistas.

Um outro paralelo é possível de ser feito. Da mesma forma que os engenhos abarcam cada vez maiores extensões de terra para a plantação extensiva da cana, também a usina inicia a exploração de toda a área possível para o seu desenvolvimento total e sua auto-suficiência.

Para isso, inicia-se um rápido processo de expropriação de terras dos antigos trabalhadores e pequenos produtores da agricultura de subsistência, o chamado povo dos sítios. A grandeza destas expropriações torna-se patente, quando os pequenos lotes são reunidos sob a propriedade de um único dono (20).

Assim, o início do século XX encontra o Nordeste buscando a solução de seus crônicos problemas econômicos com a implantação das usinas, enquanto o Sul do País passa por um período de progresso econômico graças ao surto cafeeiro paulista. Esse sucesso ampara, de certa forma, o Nordeste, inclusive Alagoas, porque o Sul passa a ser um consumidor temporário do açúcar nordestino, equilibrando a perda do mercado externo alimentado pelo açúcar de beterraba.

O Nordeste se apega a esse recurso, que vai revelar-se passageiro, e continua incapaz de abrir novas perspectivas agrícolas ou comerciais. "O vício profundo da formação econômica e social brasileira se revela aí claramente"(21) na problemática da monocultura exportável sustentada primeiro pela escravidão e depois pelos submissos moradores.

O constante predomínio de uma única atividade rentável, neste caso o açúcar, não sendo capaz de promover uma forte sustentação econômica, contribui para fazer fracassar outras frágeis tentativas econômicas da região, como a indústria têxtil e a pecuária. A falta de unificação dos diferentes mercados locais e regionais impede a criação de condições para competir com as indústrias do Sul. A economia alagoana sucumbe progressivamente aos mecanismos de concentração de bens em outras regiões do País. Aos poucos, submete-se, também, às influências culturais advindas principalmente do Sul, da mesma forma como, no século dezenove, submetia-se às influências culturais européias, notadamente a francesa.

A fragilidade econômica de Alagoas indica a falta de recursos suficientes para solidificar e estabilizar a economia local e o comércio dela decorrente.

Não se pode fugir ao raciocínio de que "os interesses do mercado internacional determinaram a implantação das mais antigas e principais atividades econômicas de Alagoas (...)"(22) afirma Sant'Ana, ao tratar do processo de dependência econômica pelo qual passa Alagoas, abarcando especificamente o período de 1850 a 1930.

Apesar de todos esses problemas, Alagoas registra, na década final do século XIX, um curto período de estabilidade econômica e social. O orgulho por ter como conterrâneo o proclamador da República, Marechal Manuel Deodoro da Fonseca, dá um novo ânimo à região. Logo, em 11 de junho de 1891, é promulgada a constituição do Estado de Alagoas, sendo o primeiro governador Pedro Paulino da Fonseca.

O esforço pela modernização do Estado no período é marcado pela implantação das primeiras usinas, como já foi assinalado anteriormente. A tentativa, porém, ainda centraliza a economia na produção rural, na continuidade entre a cultura açucareira e a indústria

dela decorrente. Não se registra, portanto, qualquer ruptura com os sistemas anteriormente implantados. O início dessa precária modernização não implicará uma modernidade cultural expressa na produção plástica, embora se revele na literatura posterior.

Concomitantemente, Maceió se posiciona definitivamente como centro de decisão financeira gerencial, alcançando certa modernização urbana marcada na construção de novos edifícios públicos e particulares, na melhoria de transportes urbanos, no incremento do comércio, na multiplicação de escolas, no surgimento de uma classe média urbana, no aumento das exportações e na circulação intensa de jornais e periódicos (23).

A ocorrência dos fatores citados são retomados no início de cada período artístico.

É através do jornal Gutemberg, de 24 de abril de 1884, que se têm as primeiras notícias do pintor Rosalvo Ribeiro. A partir desse ponto, inicia-se a trajetória sobre a pintura de Alagoas.

(1) Conforme aponta Alatvila (1967:74), quando é promulgada a Constituição do Estado das Alagoas em 11/6/1891, por erro dos constituintes ou falha dos copistas, as Alagoas passam oficialmente a se chamar Estado de Alagoas, nome que permanece até hoje.

(2) Portanto, entre 6/4/1817 até sua completa emancipação com a chegada das Ordens Reais, Alagoas permanece anexada à Captania da Bahia e sob as ordens de seu governo.
Este fato ocorre porque o Ouvidor de Alagoas, Antonio Ferreira Batalha, ao impedir na região as aclamações do governo revolucionário pernambucano, une-se ao Conde dos Arcos, D. Marcos de Noronha e Brito (1771-1828), Governador da Bahia, e edita dois atos importantes: o desmembramento da comarca alagoana da jurisdição de Pernambuco (em 6/4/1817) e a formação de um governo provisório formado por: Antonio Ferreira Batalha, Antonio Gomes Coelho, o Tenente Coronel de Milícias Francisco de Cerqueira e Silva e o Capitão do Destacamento Manuel Duarte Coelho. A nomeação dos dois últimos tinha como finalidade evitar choques entre as tropas e as milícias e seus chefes respectivos.
Entretanto, tal governo provisório, montado pelo Ouvidor de Alagoas, é prontamente destituído pelo Conde dos Arcos.

(3) Trecho do decreto da emancipação de Alagoas: "Convindo muito ao bom regimen d'este reino do Brazil, e à prosperidade a que me proponho eleva-lo que a provincia das Alagoas seja desmembrada da capitania de Pernambuco, e tenha um governo próprio, que desveladamente se empregue na aplicação dos meios mais convinientes para della se conseguirem as vantagens que o seu território e situação pode offerecer; em benefício do Estado, e em particular dos seus habitantes, e da minha real fazenda: sou servido isental-a absolutamente da sujeição, em que até agora esteve, do governo da Capitania de Pernambuco, erigindo-a em Capitania, com um governo independente que a rêja na forma praticada nas mais capitanias independentes, co faculdade de conceder sesmarias, segundo as minhas reaes ordens, dando conta de tudo directamente pelas secretarias de Estado competentes; a attendendo às boas qualidades e mais partes, que concorrem na pessôa de Sebastião Francisco de Mello; hei por bem nomeal-o governador d'ella, para servir por tempo de trez annos, e o mais que decorrer enquanto lhe não der sucessor.
- Palácio do Rio de Janeiro, em 16 de setembro de 1817". Com rubrica de S. Magestade. In: Brandão, 1981:43. (reedição de 1909).

(4) Diégues Jr., 1980: 23-4.

(5) Ribeiro Jr., 1976:128-30. Durante certo período de vigência da Companhia de Comércio de Pernambuco e Paraíba (1761-1779) são trazidos para o Brasil, através da Companhia, 41.324 escravos e mais 439 recém-nascidos.

(6) Diégues Jr., 1980:205.

(7) Cascudo, 1971:61 e 95 (fotos).
Diégues Jr., 1980:64 e 95 (fotos).

(8) Diégues Jr., 1980:203.

(9) Cascudo, 1971:91.

(10) Engels, 1986:83.

(11) Kramer, 1990:8; 1992:4.

(12) Freyre, 1977:XC. Introdução.

(13) Bastide, s/d:89.

(14) Idem:88-9.

(15) Cascudo, 1971:95.

(16) Freyre, 1977:22.

(17) Morais, Pessoa de. Sociologia da revolução brasileira. In: Sant'Ana, 1970:154.

(18) Heredia, 1988:161.

(19) Heredia, 1988:170.

(20) Heredia, 1988:186. Em seu extenso e documentado trabalho de pesquisa, Heredia ao tratar da modernização da agroindústria canavieira em Alagoas, demonstra minuciosamente o processo de transformação dos engenhos em usinas, as transformações sociais ocorridas, as inovações tecnológicas, assim como as novas relações de produção capitalista. É um dos raros trabalhos críticos a tratar especificamente da problemática socioeconômica de Alagoas.

(21) Prado Jr., 1962:251.

(22) Sant'Ana, 1979:18.

(23) Tenório, 1987:66-75.

Dispondo os Materiais: Tela, Tinta e Pincéis

Dispondo os materiais: tela, tinta e pincéis

É nítida a desproporção cultural entre a produção literária e o nível de prestígio da produção pictórica em Alagoas.

Enquanto a literatura sempre alcança uma repercussão no meio social local, no Brasil e no exterior, vistos, entre outros, os fenômenos Graciliano Ramos e Jorge de Lima, a pintura alcança pouco eco até na própria capital do Estado. Há, também, uma significativa produção intelectual analítica sobre a literatura alagoana feita por conterrâneos ou por estudiosos de outras regiões.

É provável que as aulas de gramática iniciadas em 1719 nos conventos franciscanos de Penedo (fundado em 1661) e em Marechal Deodoro (fundado em 1684), núcleos iniciais da intelectualidade literária de traços estilísticos característicos do barroquismo religioso, sejam as responsáveis por desencadear esse processo literário que se mostra tão fecundo (1).

Em relação à produção pictórica de cavalete não ocorre, nessa época longínqua, nenhuma manifestação artística realizada por alagoanos, isto é, por pessoas nascidas na região que mais tarde viria a ser conhecida como Alagoas. Não há obra, documento ou registro histórico.

É interessante observar que a dicotomia entre a produção literária e a das artes plásticas ocorre, também, em Portugal. Em 1563, o tratadista português Francisco de Holanda indica tal fato: a frágil tendência portuguesa para as coisas visuais (2).

Se, em geral, o Brasil herda da antiga Metrópole, entre outras características socioculturais, essa resistência às artes visuais, não alcançando, até hoje, como enfatiza Rodrigo Naves, uma produção plástica global fortemente estabelecida para um reconhecimento internacional, talvez Alagoas represente um dos pontos mais altos dessa resistência, onde "um meio sobremodo ingrato e sáfaro" indispõe o surgimento e florescimento da pintura (3).

Embora a afirmação possa parecer excessiva, ela revela uma situação apontada por importantes pensadores da região, como Jayme de Altavila, Moreno Brandão, Diégues Jr., entre outros.

Além da falta de uma realização pictórica quantitativa e sistematizada, revela-se a ausência de documentação ou registros históricos, tanto sobre os pintores como sobre uma crítica dessa escassa produção.

É Carlos Rubens quem melhor sintetiza o problema da não existência documental sobre a pintura alagoana: "em Alagoas, a pintura quase não tem história"(4).

Portanto, é sobre um assunto quase intocado que esse trabalho se desenvolve: uma tentativa de, ao apontar peculiaridades, fornecer subsídios para uma explicação sobre o descompasso do fazer pintura no Brasil.

O ponto de partida é o ano de 1892, datação comprovada de uma das obras mais antigas encontradas no Estado: O Crochet (foto nº 1) de Rosalvo Ribeiro e estende-se até a produção atual (foto nº 47).

A produção pictórica alagoana é periodizada de maneira conjuntural, dividida em momentos que prenunciam alguma instabilidade em seu processo como um todo, períodos em que surgem movimentos de organização cultural ou de tentativas de renovação de princípios estéticos.

Embora a divisão seja arbitrária, ela não contém em si o desenvolvimento predeterminado das concepções artísticas enfocadas ao longo da trajetória. O que impele o uso da periodização é a possibilidade de visualizar, em amplo painel, o desenrolar dos principais acontecimentos ligados à produção cultural pictórica em Alagoas nos últimos cem anos.

Esse enfoque sobre um amplo período temporal levou ao enfrentamento de certas dificuldades no desenvolvimento da pesquisa. Dentre elas, destaca-se, em primeiro lugar, a impossibilidade de recuperar a totalidade dos fatos artísticos ocorridos no fim do século XIX e nas primeiras décadas do século XX e de cruzar as poucas informações obtidas para a confirmação dos dados coletados, em decorrência da falta, quase absoluta, de documentação escrita, testemunhos ou de obras sobreviventes ao período. Em segundo lugar, nos acontecimentos artísticos recentes e mais facilmente documentados, destaca-se a imposição de uma triagem para especificar, dentre os eventos, os artistas e as obras mais significativos para amparo do objetivo desse trabalho, a pintura como produção social.

Assim, se de um lado a pesquisa ressente-se da ausência de um acervo documental sobre a arte pictórica em Alagoas, por outro, carece de uma distância temporal dos fatos artísticos recentes, amplamente documentados, porém ainda pouco amadurecidos.

Frente a esses entraves, não há como negar a possibilidade de futuros questionamentos sobre algumas escolhas realizadas ao longo dos períodos da trajetória artística. Apenas o tempo e um provável amadurecimento da pintura alagoana poderão separar o real valor artístico do sucesso acidental ou fortuito, gerado no interior de uma sociedade sem tradição no refletir sobre a arte pictórica.

A trajetória da pintura alagoana é dividida em três períodos, a saber:

1º - 1892/1926, do levantamento dos primeiros pintores alagoanos e da sua influência para a implantação e valorização dos cânones acadêmicos até o início das primeiras exposições sistematizadas do Instituto de Belas Artes Rosalvo Ribeiro.

2º - 1926/1980, da primeira exposição do Instituto de Belas Artes Rosalvo Ribeiro, sob a direção do artista e professor Lourenço Peixoto, até o início da infiltração do abstracionismo em Alagoas.

3º - 1980/1992, da formação de grupos com o objetivo de renovação plástica, com suas tendências e características, até a consolidação das tendências abstratas em Alagoas.

No primeiro período sobre a pintura alagoana (1892-1926), torna-se desnecessária uma visão amplificada da trajetória histórico-social em sua formação inicial, por ser esse

o assunto tratado de forma específica no capítulo precedente. Por isso adentra-se, quase diretamente, nas curtas biografias dos pintores mais antigos, numa tentativa de sistematizar as poucas informações encontradas em artigos de jornais, catálogos de exposições, pequenas notas em livros de história e cultura alagoanas e raros livros com capítulos referentes à pintura e aos pintores locais. Os artistas nascem em Alagoas, mas alguns vivem fora da Província por toda a vida, outros viajam para estudar e voltam, e alguns nunca saem da região.

O segundo período (1926-1980) inicia-se relembrando o Movimento Modernista de São Paulo, a sua repercussão em Recife e a conseqüente reação através do Movimento Regionalista em seu objetivo de revitalizar as tradições locais.

A trajetória artística destaca a participação do artista e professor Lourenço Peixoto, figura marcante no ensino da pintura e da disseminação de novas idéias em Alagoas. São reconstituídas as principais ocorrências artísticas, exposições, projetos e criação de espaços dedicados à arte. Estabelecem-se, inclusive, os largos intervalos estacionários da produção pictórica. Nesse período, são mais enfocados os eventos artísticos em geral, e não os artistas em particular, em uma busca de clarificar as características culturais cristalizadas nessa larga faixa de tempo.

A leitura crítica da fase baseia-se nas obras registradas no levantamento fotográfico e nos textos críticos redigidos, na época, por intelectuais e artistas alagoanos.

O terceiro período (1980-1992) abarca a introdução do abstracionismo em Alagoas e a ocorrência de movimentos assistemáticos de renovação artística. São indicadas, também, as exposições mais importantes, tanto de pintores alagoanos quanto de artistas visitantes.

Mais uma vez, os jornais servem como fonte de informação dos principais eventos artísticos e das polêmicas surgidas entre artistas e críticos. Ano a ano, vão sendo estabelecidas as novas tendências da pintura alagoana.

A leitura crítica dessa fase busca enfeixar as diferentes manifestações estéticas surgidas ao longo da última década do século XX, a atuação dos grupos de tendências inovadoras e o papel da crítica de arte realizada na região.

(1) Os primeiros escritores em Alagoas são, em grande maioria, religiosos franciscanos. Entre eles destaca-se Frei João de Santa Ângela Alagoas (1708-1756). Daí a expressão cunhada por Abelardo Duarte, "origem monástica da literatura alagoana". In: Galvão , 1979:80.
(2) Naves, 1986:61.
(3) Moreno Brandão. In: Altavila, 1988:117.
(4) In Sant'Ana. A pintura em Alagoas I. Jornal de Alagoas. Maceió, 25 dez. 1971. Suplemento Literário. Sant'Ana enfatiza: "a afirmativa do crítico ainda hoje permanece válida".

1º Período. 1892 - 1926

Os primeiros traços: a linha do horizonte

Trajetória histórico-social

Em Alagoas, são fatores marcantes no período enfocado a descontinuidade política e administrativa e a fragilidade econômica advinda da monocultura açucareira (ainda mais penalizada pela ocorrência da Abolição).

Um caráter conservador impregna qualquer possível mudança político-econômica. A própria Abolição e suas conseqüências parecem ser negadas tanto pela classe mais estável da escala social – o senhor-de-engenho – e seu decorrente – o usineiro –, quanto pela continuação da precária situação social dos ex-escravos e pela persistência do sistema produtivo estabelecido nos anos precedentes.

Tais fatos indispõem para a conquista de uma situação estável e Alagoas vê, aos poucos, enfraquecer o surto de desenvolvimento verificado nos meados do século XIX, deparando-se com um de seus períodos cíclicos de estagnação. A ocorrência é comum em todo o País após as transformações alentadoras iniciadas com o Segundo Império.

Assim, enquanto o pintor Teixeira da Rocha trabalha no Rio de Janeiro e Rosalvo Ribeiro permanece em Paris, o fim do século XIX representa para Alagoas a fase de busca de uma difícil estabilização regional gerada pela decadência açucareira; é, ao mesmo tempo, a época decisiva da sua formação social urbana representada pelo florescimento de Maceió.

Surge, agora, a ocasião de criar os referenciais artísticos para representar os valores materiais e morais dessa sociedade.

As características histórico-sociais já apontadas formam o conjunto material das experiências de vida de uma população com necessidade de buscar, pela representação simbólica das diversas formas de arte, uma expressão da sua realidade, das suas inclinações, de seus interesses e objetivos.

Respondendo às novas necessidades desse ser social, surgem os primeiros pintores alagoanos, articuladores da relação entre a estrutura social e sua representação plástica, efetivando assim, a interação entre a prática artística e o contexto histórico-social.

Trajetória artística

As escassas informações, levantadas para a montagem da trajetória artística do 1° período da produção pictórica alagoana levam à utilização das biografias dos artistas como fonte de conhecimento do que ocorre em Alagoas, no campo da arte na fase enfocada.

O primeiro pintor alagoano de quem se tem notícia é Pedro Rodrigues Fróes. Em seu nome está registrada a concessão de uma bolsa de estudos através de lei provincial datada de 25 de junho de 1853 no valor de 600$000 anuais (1).

O fato inédito nesta época (meados do século XIX) da concessão de uma bolsa de estudos parece indicar o desejo de impulsionar culturalmente a Província, em um movimento paralelo ao adiantamento material que ocorre neste período em Alagoas.

Apesar da mudança constante de presidentes (alguns chegam a governar por poucos dias), a região atravessa uma das suas fases cíclicas de desenvolvimento e tranqüilidade social. É fundado o Liceu Alagoano, criados vários consulados perto do porto de Jaraguá, construído o palacete da Assembléia Provincial, o farol, a cadeia de Maceió, as aberturas de novas estradas e a contratação da Companhia Bahiana para a navegação costeira (2).

A bolsa cedida a Pedro Fróes, cujo contrato é assinado em 02 de setembro de 1853, possibilita-lhe estudar na Academia Imperial de Belas Artes do Rio de Janeiro.

Através de notícias vinculadas, nos primeiros anos deste século, pelo jornalista Pedro Nolasco Maciel (3), toma-se conhecimento de que Fróes teria aceitado confeccionar chapas para papel moeda, seduzido por uma quadrilha de falsos moedeiros, indo terminar preso em Fernando de Noronha. O certo é que, a partir de outubro de 1856, talvez pela ocorrência policial, o artista deixa de enviar seu comprovante de freqüência na Academia, perdendo, em decorrência, o auxílio provincial para seus estudos sumariamente interrompidos. Nenhum trabalho ou notícia sobre Fróes é encontrado ou conhecido em Alagoas.

O segundo pintor alagoano do qual se tem informações nesta época é Manuel Teixeira da Rocha (nascido em São Miguel dos Campos em 15 de outubro de 1863, e falecido no Rio de Janeiro, em 18 de abril de 1941).

Toda sua vida transcorre distante de Alagoas. Muito jovem, transfere-se para o Rio de Janeiro em 1870, passando a freqüentar, como bolsista do Imperador, a Academia Imperial de Belas Artes, sendo aluno de, entre outros, Vítor Meireles.

Participa de inúmeras exposições do Salão Nacional de Belas Artes: 1884, 1907, 1938, 1941 (póstuma).

Constantemente ligado ao ensino, Teixeira da Rocha é, em diferentes épocas, professor da Escola Naval, de escolas primárias, da Escola Normal e do Colégio Militar do Rio de Janeiro, onde se aposenta em 1930.

Não abandona, porém, os meios artísticos, participando de numerosas mostras, como a Exposição Geral de 1884, quando expõe quatro trabalhos (sob os nºs 228 a 231). Concorre ao Prêmio Viagem ao Exterior da Academia Imperial na exposição de 1889, com a tela O leão, rei das selvas. Ocorrendo um empate entre os finalistas, o concurso é anulado.

No mesmo ano, participa da Exposição Universal de Paris, como professor do Colégio Abílio, recebendo a Grande Medalha de Ouro.

Em 1 de setembro de 1899, participa da V Exposição Geral de Belas Artes da Escola Nacional, antiga Academia Imperial, com vinte telas, entre naturezas-mortas e muitas paisagens. Mora em Santa Tereza (rua Petrópolis nº 13), sendo perceptível a influência do local em suas obras paisagísticas. Nesta exposição recebe Medalha de Ouro (3ª classe).

Parte para Paris em 1900, para aperfeiçoar seus estudos, voltando para o Rio de Janeiro, em 1902. Em 1904 (morando na rua Piauí nº 4, Vila Isabel) participa novamente da Exposição Geral com três telas e um painel figurativo (O inspirado); na exposição de 1907 expõe seis obras: um retrato, três paisagens cariocas e duas do Jardim de Luxemburgo. Na exposição Universal da Praia Vermelha, em 1908, recebe outra Medalha de Ouro.

Depois de um longo intervalo, participa do Salão Nacional de 1938 com apenas três quadros; já conta, então, com 75 anos.

Tendo falecido em 1941, três telas suas são expostas, postumamente, no XLVII Salão Nacional de Belas Artes.

Entre 15 e 29 de abril de 1943, o Museu Nacional de Belas Artes, Rio de Janeiro, apresenta uma grande exposição póstuma da obra de Teixeira da Rocha com a curadoria de Manuel Constantino Gomes Ribeiro, abrigando tanto suas obras pictóricas como suas caricaturas (4).

O artista, exímio caricaturista, colabora desde 1884 em várias revistas, entre elas: O Monóculo, Revista Theatral, Vida Fluminense (semanário ilustrado fundado por ele e por Henrique Steeple, Arthur e Aluízio Azevedo, Olavo Bilac, Guimarães Passos, Raul Pompéia e outros), FFeRR (semanário ilustrado fundado por ele e por Inglês de Sousa, em São Paulo).

Segundo Raul Pederneiras, Teixeira da Rocha é o primeiro artista a apresentar caricaturas na Exposição Geral de Belas Artes, fato ocorrido no Salão aberto em 23 de agosto de 1884, o último do Segundo Império (5).

Em 1966, a coleção artística de Arthur de Azevedo é trazida do Rio de Janeiro para ser exposta na Pinacoteca do Palácio dos Leões em São Luís (MA). Nesta coletiva constam trabalhos de Teixeira da Rocha.

O Museu Nacional de Belas Artes guarda a tela Minha família, datada de 1899.

Parece haver uma única obra de Teixeira da Rocha em Alagoas: Armand Durval junto ao túmulo de Alphonsin Plessis no cemitério de Montmartre (foto nº6). Adquirida pelo Banco do Estado de Alagoas em leilão realizado no Copacabana Palace Hotel em 28 de maio de 1985, pertence, hoje, ao acervo do Palácio Marechal Floriano Peixoto, sede do governo estadual (6).

Contemporâneo de Teixeira da Rocha, é Rosalvo Alexandrino Caldas Ribeiro, considerado o pintor mais renomado de Alagoas, nascido em Marechal Deodoro em 26 de novembro de 1867 (7).

Vindo para Maceió em 1872, termina seus estudos no Colégio Bom Jesus em 1881. Em seguida, é convidado pelo Professor Euclides Ribeiro de Sales para lecionar na cadeira de Desenho de Figuras no Liceu de Artes e Ofícios de Maceió, fundado em março de 1884.

Ao realizar o retrato do Presidente da Província, Dr. Henrique Magalhães Sales, ganha, através da Lei Provincial nº 9381 (de 17 de julho de 1884) uma subvenção de 1:200$000 pelo período de três anos, para aperfeiçoar seus estudos na Academia Imperial de Belas Artes no Rio de Janeiro. Lá obtém um aproveitamento significativo, recebendo premiações e reconhecimento acadêmico.

Em 1888, parte para Paris, matriculando-se na Escola de Belas Artes e na Academia Julien, à rue du Dragon. Busca, assim, as mesmas fontes de ensino procuradas por outros pintores bolsistas, representantes da pintura oficial acadêmica no Brasil.

Ali, Rosalvo Ribeiro insere-se na estrutura do ensino da arte, onde se fixam regras e impõe-se "um padrão de gosto estabelecido pela classe social em ascensão, a burguesia, resultando enfim na implantação de uma estética oficial"(8): o padrão acadêmico. Se tal estrutura de arte organizada proporciona sucesso e meios de progredir num dado contexto social, limita, ao mesmo tempo, o espírito criativo.

É importante ressaltar esse dado, pela influência marcante que Rosalvo Ribeiro passa a exercer no meio artístico, quando volta para Alagoas.

Todas as obras realizadas em Paris, por força do contrato estabelecido pela subvenção da bolsa, são remetidas para o governo de Alagoas e estão hoje, em sua maioria, no acervo do palácio Marechal Floriano (foto nº 1). Obras posteriores encontram-se na Fundação Pierre Chalita (foto nº 4) e no Instituto Histórico e Geográfico de Alagoas, além das obras pertencentes a particulares.

Depois de viver treze anos em Paris, Rosalvo Ribeiro retorna a Maceió em 30 de março de 1901. Traz consigo "uma esposa francesa (Irma Eugenie Delalée) e a clássica indumentária dos pintores do Quartier Latin, com sua barbicha típica e, naturalmente, com sua vistosa gravata à "la Valière"(9).

Totalmente inadaptado à cidade, "onde ele não dá um passo que não sofra dez censuras irritantes e descabidas"(10), Rosalvo Ribeiro restringe drasticamente sua atividade artística. Para sobreviver, no meio indiferente às suas aspirações, ele fabrica flores de papel, dá aulas particulares de francês e desenha vestidos de noiva.

Torna-se, também, funcionário público, ao ser nomeado Diretor da Biblioteca Pública Estadual. Posteriormente, submete-se a um novo concurso público para a cadeira de desenho da Escola Normal, sendo aprovado. Dedica-se com afinco a lecionar, estimulando suas alunas e ensinando as técnicas aprendidas nos ateliês e academias francesas. Entre os seus discípulos, conta-se Virgílio Maurício e Joaquim Brígido de Sá Brasil, tratados adiante.

Em 1910, o pintor baiano Olavo Batista (11) conta a amargura que sente ao ver Rosalvo Ribeiro esbanjando inutilmente seu talento ensinando a "aprender a pintar de qualquer modo".

O trabalho constante no meio inóspito quebra a sua saúde. Com 48 anos, Rosalvo Ribeiro contrai tuberculose, diagnosticada pelo Dr. José Duarte, falecendo em 29 de abril de 1915, sucumbindo "ao desgosto de viver"(12), "um estrangeiro dentro de sua própria terra"(13).

Aluno de Rosalvo Ribeiro, Joaquim Brígido de Sá Brasil nasce em 1870, oriundo de família muito pobre.

Há poucas informações a seu respeito. Casado com Isabel, tem três filhos: João Brasil, Isolina e Ariston (falecido precocemente). Em 1910, como aluno de Rosalvo Ribeiro, participa de uma exposição coletiva nos salões do antigo Liceu Alagoano, anexo da Escola Normal (na qual Rosalvo Ribeiro é professor concursado com mérito e distinção).

Em 1921, o crítico Carlos Rubens declara num artigo de jornal local: "em 1911, deixei-o aqui, em pleno apogeu de glória obscura, fazendo para ele e amigos poucos. Depois vieram mais trabalhos, impressões novas, a enfermidade e a morte"(14). Sá Brasil é, talvez, mais uma vítima do indiferentismo e "da estreiteza do ambiente provinciano", no dizer de Altavila, ao tratar da necessidade de emigrar a que os homens de espírito alagoanos são obrigados para conseguir projeção e reconhecimento.

Há comentários sobre uma pendência entre dois ex-alunos de Rosalvo Ribeiro, Sá Brasil e Virgílio Maurício, sendo este acusado de rasurar a assinatura em obras emprestadas e não devolvidas, como se verá adiante. Sem nenhum descendente, por parte de Sá Brasil (seu filho João mudou-se há muitos anos para Sergipe e é, talvez, falecido, enquanto sua filha Isolina vivia até alguns anos atrás no Rio de Janeiro), para aclarar as acusações, o caso é apenas comentado sem nenhuma prova e, provavelmente, alargado pela tendência natural do passar dos anos.

Autor de inúmeros retratos, a maioria feitos a partir de cópias de fotografias (foto nº 5) e paisagens, são muito poucas as obras encontradas deste pintor. Não tendo a oportunidade de expandir o seu talento, "encerrado aqui, emparedado, vegetou numa obscuridade assombrante, finando-se em 1917 com 47 anos de idade"(15).

Brígido, como às vezes assina suas obras, morre em Maceió, em 12 de janeiro de 1917.

Outro pintor dos fins do século XIX é Carlos Leão Xavier da Costa, nascido em Maceió em 8 de junho de 1881 .

Talento precoce, em 25 de junho de 1897(16) expõe seus primeiros trabalhos no Montepio dos Artistas Alagoanos entre eles: "Passagem de Cocorobó na guerra dos Canudos representando carga de baionetas e fogo de fuzilaria pelas tropas do nosso exército", e outros.

Embora aluno de Rosalvo Ribeiro, Carlos Leão também recebe influência dos artistas estrangeiros responsáveis pelos painéis e cartazes de propaganda, que passam rapidamente por Maceió, acompanhando as companhias italianas de ópera.

Em 26 de março de 1907, assume o cargo de professor de caligrafia, desenho e figuras no Liceu Alagoano, ao mesmo tempo em que é funcionário do Departamento Regional dos Correios e Telégrafos. Carlos Leão pinta principalmente retratos (foto nº 3), alcançando,

apenas, uma certa repercussão local. É mais "uma cerebração grandiosa da pintura, porém preferiu mourejar ingloriamente na terra natal e na terra natal morreu obscuro"(17), em 21 de novembro de 1918, aos 37 anos de idade.

Uma vida bem diferente tem o artista, escritor, jornalista e médico Virgílio Maurício da Rocha, nascido na Vila da Canoa (município desmembrado da atual cidade de Arapiraca), em 4 de abril de 1892.

Inicia o curso de medicina em 1909 em Salvador (BA), mas logo o interrompe e, voltando para Maceió, torna-se aluno de desenho e pintura de Rosalvo Ribeiro. Em seguida, participa da Exposição Geral do Salão Nacional de Belas Artes, de 1910, da Escola Nacional do Rio de Janeiro com duas obras, Anunciação e Cabeça de Velho (estudo).

Por um curto período, reside nessa cidade, na rua Domingos Lopes nº 75, Madureira. Logo parte para a França, onde, em Paris, complementa seus estudos de pintura e torna-se figura conhecida nos meios artísticos, relacionando-se com Commère, Lazlo, Laurens, Chebas e Bonnat, entre outros.

No salão da *Societé des Artistes Français*, de 1913, recebe uma medalha de ouro pela obra Après le Rêve, datada de 1912.

Com o início da I Guerra Mundial, Virgílio Maurício retorna ao Rio de Janeiro, reiniciando seus estudos de medicina em 1924. Em outubro de 1926, diploma-se na Faculdade de Medicina da Universidade do Rio de Janeiro, apresentando a tese Da Mulher.

Entretanto, é como artista que sua atuação é sempre muito discutida. A tela exposta em 1910, no Salão Nacional da Escola de Belas Artes, intitulada Ataque a um comboio é adquirida pela prefeitura de Belém do Pará, porém tem a aquisição contestada pelo artista francês Detaille. Através do jornal A Província do Pará, o pintor francês indica o trabalho como "cópia de um quadro seu, vendido à mesma por um brasileiro que dele se inculcava como autor"(18).

Fato semelhante acontece em 1911, em São Paulo, quando uma tela enviada por Virgílio Maurício não é aceita no 1º Salão Oficial de Pintura e Escultura por ser cópia de uma tela de Henner.

Quando o artista volta de Paris, em 1914, as denúncias se avolumam. Pelo jornal Sete Horas, o pintor Gutmann Bicho relembra os escândalos anteriores. Levanta-se uma celeuma, havendo defensores e acusadores da honra do pintor, o qual parece nunca se preocupar em esclarecer os fatos. Instado muitas vezes a realizar uma tela em público, sempre se esquiva, acarretando conseqüências para a sua carreira, como a nova recusa, pelo Júri de Pintura do Salão Nacional de Belas Artes, de receber suas obras, sob a justificativa da falta de idoneidade do pintor (19).

Há retomadas periódicas da campanha difamatória, tal como a movida pelo crítico Carlos Rubens em 1921 através da imprensa carioca, e com o lançamento do livro de Luís Edmundo em 1958 (20), já após o falecimento de Virgílio Maurício.

Essa provável, porém não provada, mistificação pictórica sempre acompanha a carreira do pintor, acarretando – talvez como conseqüência – uma escassa produção plástica e um silêncio quase completo sobre o artista na bibliografia da arte brasileira (21).

São poucas as telas de sua autoria vistas em espaços públicos e raras as encontradas em Alagoas (foto nº 2).

No Museu de Luxemburgo há um Nu cedido pelo artista que não quis que a obra premiada (Après le Rêve) fosse adquirida pelo governo francês, como é praxe. No Museu do Estado de Pernambuco estão Orientale e Après le Bal; e na Pinacoteca do Estado de São Paulo estão Après le Rêve e L'Heure du Goûter, todas doadas pela família (22).

Os quadros pertencentes à Pinacoteca paulista foram expostos recentemente: em 1988, na Exposição Eros e Thanatos; em 1991, na Exposição O Eterno Feminino; e, em 1991-2, na mostra O Desejo na Academia.

Porém, é como escritor e principalmente crítico de arte que Virgílio Maurício merece atenção, denotando nessa função uma sensibilidade e aguçado senso de análise para perceber uma boa pintura. É um dos primeiros críticos, por exemplo, a assinalar o trabalho de Volpi em 1935 (23).

Dentre os numerosos artigos jornalísticos e textos literários, entre eles Treze meses em Portugal, destacam-se dois livros, Algumas Figuras e Outras Figuras, editados no Rio de Janeiro, onde analisa o trabalho de diversos artistas da época.

Virgílio Maurício viaja pelo Brasil, permanecendo por algum tempo em diferentes capitais. Em São Paulo, funda o Mensário de Arte e dirige a revista Crítica. Em seguida, já doente, muda-se para perto da família em Belo Horizonte, onde é atendido pelo Dr. Júlio Soares. Falece de volvo em 14 de dezembro de 1937.

Já quase ao terminar o século XIX, nasce Míriam Falcão Lima, em Passo de Camaragibe, no engenho Ilha Bela, em 23 de abril de 1892.

É necessário enfatizar ser Míriam Lima uma das primeiras alagoanas – se não a primeira – a receber certa projeção social como pintora.

Moça de sociedade, filha de José Fernandes de Barros Lima, governador reeleito de Alagoas entre 1918 e 1924 com curta interrupção por motivo de saúde, Míriam Lima consegue a proeza de, em um meio tão restrito à mulher, participar de aulas de desenho e pintura. No Brasil, é somente no século XX que as mulheres começam a ampliar sua formação cultural com o ensino particular de artes, participando, como amadoras, das exposições artísticas.

A atitude da pintora é, portanto, de ruptura com a situação comportamental das mulheres alagoanas dos fins do século XIX e início do XX. Míriam Lima faz parte, guardadas as devidas proporções, do agrupamento de personalidades artísticas femininas de destaque nas décadas de 10 a 40, entre elas Anita Malfatti e Tarsila do Amaral.

Ainda em Maceió, em 1915, com a morte de Rosalvo Ribeiro, é nomeada professora de desenho da Escola Normal. Em 1923, recebe uma subvenção do Estado de Alagoas

e parte para o Rio de Janeiro para estudar na Escola Nacional de Belas Artes, onde permanece até 1926. É aluna de Chambelland, Raul Pederneiras, Modesto Brocos e Rodolfo Amoêdo, entre outros.

Participa ativamente da 1ª Feira de Amostras de Alagoas, inaugurada em 14 de julho de 1933, expondo 80 telas. Algumas sob temas regionais, quase inéditos, como: Descascando côco e Virando o melaço.

No encerramento da feira, entrega ao interventor federal de Alagoas, Capitão Afonso de Carvalho, a tela Meu Modelo, para acervo da Pinacoteca do Palácio Marechal Floriano, mas que hoje se encontra no Instituto Histórico e Geográfico. Um estudo em sanguina, sob o mesmo tema e datado de 1925, encontra-se na Escola Técnica de Comércio de Alagoas, antiga sede do sindicato dos comerciários de Maceió, então chamada Sociedade Perseverança e Auxílio.

No ano seguinte, 1934, funda em Maceió a Escola de Belas Artes. Expõe no XII Salão Nacional de Belas Artes e no Liceu de Artes e Ofícios (entre 10 e 16 de setembro de 1935), ambos no Rio de Janeiro, e no III Salão Carioca da VIII Feira Internacional sediada, também, no Rio de Janeiro.

Em 28 de março de 1945, morre em Recife.

O último pintor deste período é José Paulino de Albuquerque Lins, nascido em São Luís do Quitunde em 20 de outubro de 1893.

Filho de uma família tradicional açucareira, José Paulino dedica-se, como autodidata, à pintura. Em 1914, com a morte do pai, Francisco Acyoli de Albuquerque Lins, um dos grandes senhores-de-engenho de Alagoas, abandona seus estudos na Faculdade de Engenharia em Salvador e volta para Maceió, dedicando-se ao ensino do desenho e da pintura no Liceu Alagoano.

No centenário da emancipação política de Alagoas, em setembro de 1917, José Paulino expõe 25 trabalhos em óleo e aquarela na mostra montada nos pavilhões erguidos no quartel da Guarda Nacional da Praça D. Pedro II em Maceió. Carlos Leão é, também, um dos expositores.

Dez anos depois, em 1927, o artista expõe cerca de 50 obras no Rio de Janeiro. Posteriormente, trabalha como desenhista no Departamento de Obras Públicas do Estado e restaura, a pedido do governador Muniz Falcão, o Salão Nobre do Teatro Deodoro e algumas salas da Associação Comercial, situada no bairro de Jaraguá.

Paralelamente, exerce a função de professor de desenho e pintura e participa ativamente de movimentos culturais como as exposições do Instituto de Belas Artes Rosalvo Ribeiro, fundado por Lourenço Peixoto, assunto do 2° período da produção pictórica alagoana.

A posição social de sua família permite que José Paulino viva quase praticamente da venda de suas telas, a maioria sob a temática paisagística tão ao agrado da sua clientela (foto nº 11). Morre em Maceió, em 9 de abril de 1971.

Esses são os primeiros pintores alagoanos que conseguem alguma projeção local, nacional e até internacional. Pela extrema dificuldade no levantamento de dados, é pro-

vável que outros artistas tenham surgido no período, porém rara ou nenhuma informação resta sobre eles.

Alguns nomes ainda podem ser arrolados: Durval Honório, Moreira e Silva, Laura e Noemia Duarte, João Vieira Damasceno, Lídia Monteiro, Manoel Messias, Isaura Batista, Ambrósio C. de Melo e Luís Silva.

Desses pode-se destacar Luís Silva, nascido em 1905, em Viçosa. Após permanecer por anos tentando vencer na província, ele parte para o Rio de Janeiro, em 1942.

Ex-aluno de José Paulino no Liceu de Artes e Ofícios de Maceió (24), participa do III Salão do Instituto Rosalvo Ribeiro, quando recebe Medalha de Ouro. Trabalha como cenógrafo no Teatro Deodoro sob a direção de Aurélio Buarque de Holanda. Indo, enfim, para o Rio de Janeiro, estuda na Sociedade Brasileira de Belas Artes e ganha vários prêmios em Salões. De volta a Maceió, em 1981, expõe na Galeria Miguel Torres, quando uma de suas telas é adquirida pelo governo do Estado (foto nº 16).

Porém, tanto Luís Silva como os pintores acima citados não deixam marcas na produção pictórica do 1º período da pintura alagoana. Suas obras, caso ainda existam, encontram-se, provavelmente, no interior de residências de familiares.

Na fase enfocada, há notícias de apenas duas exposições de pintura ocorridas no século XIX. O jornal Gutemberg, de 24 de abril de 1884, menciona a abertura, no Liceu de Artes e Ofícios de Maceió, inaugurado em 03 de fevereiro de 1884, de uma mostra de desenhos a lápis e a pincel. A exposição, marcada para os dias 21 a 26 de abril, tem uma prorrogação até o dia 29, recebendo a visita de cerca de 800 pessoas, segundo as Notas do Dia do jornal Diário da Manhã.

O governador da Província, na ocasião, é o Dr. Henrique de Magalhães Sales, que tem exposto seu retrato realizado por Rosalvo Ribeiro. Essa tela é doada ao Liceu em solenidade realizada em 3 de maio (o fato marca a provável ocasião em que Rosalvo Ribeiro recebe a promessa de uma bolsa de estudos subsidiada pelo governo).

A segunda exposição acontece entre 18 de março e 8 de abril de 1894, sob o governo do Dr. Gabino Besouro (que dirige o Estado entre 24 de março de 1892 e 16 de julho de 1894).

A mostra é montada em um dos salões do Palacete do Tesouro, sendo inaugurada com a presença de três bandas de música: Sociedade Filarmônica Minerva, 26º Batalhão de Infantaria e Corpo de Segurança (25).

Embora Rosalvo Ribeiro permaneça em Paris, são exibidas dezessete obras de sua autoria, realizadas entre 1887 e 1892.

Já no século XX, a primeira grande mostra de que se tem notícia ocorre, em 1917, com a exposição comemorativa do centenário da emancipação política alagoana. Montada nos salões do quartel da Guarda Nacional, em Maceió, ela é anunciada quase à últi-

ma hora. Todos os seus participantes são artistas autodidatas, artistas diletantes, como enfatizam as notícias sobre o evento.

Dentre os participantes, poucos continuam a pintar, como José Paulino, Noemia Duarte e Carlos Leão. De outros não se têm mais informações: Dulce Wulcherer, Caetano Costa e Barreto Cardoso (miniaturista).

Nessas exposições e na produção pictórica dessa fase, os temas constantes são: retratos, paisagens e naturezas-mortas. Novas exposições só ocorrerão na década seguinte, isto é, no que se denominou segundo período da trajetória sobre a pintura em Alagoas (1926-1980).

Leitura crítica

A maioria dos trabalhos artísticos realizados pelos pintores citados, principalmente por aqueles que voltam ou permanecem isolados na Província, são obras reveladoras. A homogeneidade temática e técnica demonstra a expressão de um padrão artístico, de um modelo, indicativo não só da capacitação artística individual de cada pintor, mas da obediência a cânones de valores plásticos e sociais.

Se esse modelo, expresso concretamente nas telas, é obediente aos cânones tradicionalistas da Academia, ele também denuncia a situação do pintor submetido ao gosto e aos valores sociais peculiares da região. Essa correlação entre a submissão aos padrões acadêmicos e a representação pictórica utilizada para enfatizar as relações do social denuncia a acomodação da arte à necessidade da sociedade e os limites técnicos dos pintores enfocados.

Uma parte significativa da produção artística da época, representada pela temática retratista, é exemplo patente da adaptação dos artistas aos padrões acadêmicos para responder às necessidades de representação de uma sociedade carente de símbolos explícitos. O retrato da época enfocada satisfaz uma necessidade da formação social alagoana, porque registra e testemunha pictoricamente a posição do retratado na unidade social da qual é parte, conferindo-lhe sinais explícitos de relações sociais já estabelecidas.

Porém, antes de indicar esse *habitus* pelos pintores alagoanos no uso de convenções plásticas postas a serviço do social, é necessário expor alguns de seus problemas específicos durante a passagem do século.

Para os artistas surgidos nesse período em Alagoas, dentro do contexto já enfocado, parece haver dois caminhos: conseguir ajuda financeira e viajar para o Sul ou para o exterior em busca de aperfeiçoamento, ou permanecer na Província, sem conseguir alcançar plena realização em seu trabalho artístico.

No caso da segunda alternativa, e tendo como apoio algumas das biografias anteriormente citadas, impõe-se enfatizar as causas prováveis da ausência de resultados financeiros, assim como a falta de reconhecimento social do produto artístico.

Uma das questões mais graves enfrentadas pelos pintores alagoanos advém da não aceitação social do fazer artístico como profissão, mas esse fato não ocorre apenas em

Alagoas. A rejeição ou a aceitação parcial do artista dentro da estrutura global da sociedade é um problema presente em outras regiões do Brasil.

A noção romântica, ainda imperante, vê o trabalho artístico revestido da qualidade de dom, manifestado sem esforço mental, fruto da inspiração originada em um caráter mais sensível, estabelecendo uma relação recíproca entre a obra e a vida do artista. Tal atitude origina um tipo de aristocracismo mental por parte do pintor, acarretando ao seu trabalho a marca de uma obra criada sob inspiração divina, sem nenhum liame com a realidade onde ele se encontra estabelecido.

Esse procedimento leva o artista a se tornar um elemento ambíguo em sua posição e em sua função social, isto é, torna-o "fração dominada da classe dominante", no dizer de Bourdieu, porque "ele é determinado em sua estrutura e em sua função pela posição que ocupa no interior do campo do poder"(26). Assim, se, por um lado, o pintor torna-se o criador da imagem de uma classe à qual, às vezes, ele julga pertencer pela conquista do *status* alcançado pelos seus aristocráticos dons artísticos (fortalecedores, através da representação simbólica, dessa mesma classe social), por outro lado o pintor é dominado pela dependência econômica e pela inexpressividade política ao lhe ser negada a realidade da sua função artística como trabalho profissional, como responsável pela cultura produtiva.

Por isso, na sociedade alagoana do fim do século passado e primeiras décadas do atual,

> *"não há margem para atividades intelectuais puras, a arte ou a literatura não podem constituir profissão, nem dão ensejo a que isso se torne exeqüível, porque as profissões de natureza econômica exigem o trabalho de todos"(27).*

Tal atitude, evidenciando a distinção entre as funções econômicas e as culturais, em que a primeira subordina a segunda, gera uma clara diferenciação social entre os que interferem na sociedade com a força do trabalho intelectual e/ou manual e os que custeiam os produtos advindos desse tipo de trabalho. Essa fragmentação dá origem a outras divisões, deixando entrever a antiga e arraigada prevenção local contra o trabalho manual como sinal de uma função menor frente a tarefas intelectuais.

O artista se vê, de um lado, preterido, por seu trabalho não ser um representativo fator econômico para a região e, por outro, ao usar suas mãos, o pintor é visto como um produtor inferior àquele que produz usando apenas o intelecto.

Assim, nessa fase e também em épocas posteriores, a atividade artística, entre elas a pintura, se reduz em Alagoas à "simples dileção, recreação de horas vagas, gosto para entreter o espírito"(28), numa evidente atitude paradoxal.

Não é muito diferente a situação do artista bolsista, embora ele enfrente perspectivas distintas.

No período enfocado, a concessão, pelo governo alagoano, de bolsas de estudos para os pintores advém muito mais de um favor pessoalmente conquistado, do que de uma percepção do valor artístico real dos trabalhos pictóricos apresentados. Mesmo porque não são especificamente claros os critérios para as concessões de patrocínio.

Ao receberem o auxílio para seu desenvolvimento artístico, os pintores alagoanos partem para outros centros urbanos onde enfrentam diversos problemas, entre eles o estranhamento frente às exigências de uma outra realidade social e o caráter de obrigatoriedade de uma disciplina artística ditada por uma escola de arte distante da vida brasileira, impermeável aos valores do popular e do regional, visto que

> *"o ensino artístico no Brasil, desde o seu começo, despreza os fatores populares da inspiração para fomentar uma floração postiça, impedindo que a arte, devido a um falseamento de visão, refletisse a alma nacional"(29).*

Os efeitos de um regime tutelar minucioso marcam o pintor alagoano, reforçando sua docilidade; ao mesmo tempo, impede-lhe uma diferenciação dos pintores brasileiros de outras regiões, tornando-os todos semelhantes. O fato é invocado por Teixeira Leite, ao analisar as obras sob a temática retratista do sergipano Horácio Hora (30).

Ao seguir os ditames clássicos na freqüência direta da Academia (no Brasil ou no exterior) ou recebendo influência dos artistas que retornam para Alagoas, como Rosalvo Ribeiro, todos os pintores alagoanos da época encontram-se absolutamente coerentes com os cânones acadêmicos regentes da pintura brasileira no período.

É fundamental a compreensão da formação escolar para avaliar o peso da obediência rigorosa à estrutura compositiva da Academia e sua posterior adequação à exigência do meio social.

A manutenção dos princípios clássicos é amparada por dois motivos principais. Em primeiro lugar, os artistas bolsistas, futuros influenciadores da prática artística em seus locais de origem, dirigem-se sempre aos mesmos endereços (no Brasil ou no exterior) onde predominam o conservadorismo e a autoridade de professores de nomeada, em nada impressionados com as novas idéias artísticas surgidas há pouco, principalmente na França. Em segundo lugar, as exposições e os cursos, particulares ou oficiais, não se afastam do gosto elitista característico dos governantes e da classe social dominante, estabelecendo-se, dessa forma, uma recorrente simbologia figurativa de claro interesse: a manutenção das regras, tanto artísticas, quanto sociais.

Portanto, a submissão dos artistas não se restringe apenas à obediência à Academia. Envolve, também, a sua precária posição social que os obriga a se submeterem ao

gosto da sociedade, levando-os a se limitarem aos temas e técnicas aceitas e consagradas, tanto no mundo acadêmico, quanto no mundo social.

A disciplina torna-se tão imbuída nos pintores alagoanos, que eles não se deixam influenciar ou se envolver nos debates intensos ou nas transformações estéticas ou da técnica pictórica ocorridas na época, permanecendo fiéis aos ensinamentos de seus mestres (31).

Por isso os pintores bolsistas retornam a Alagoas donos de perícia técnica, do domínio das tintas e vernizes, da habilidade no desenho, mas, também, submetidos às regras impositivas de um padrão de gosto estabelecido e reconhecido pela classe dominante, aquela mesma que subvenciona seus estudos. A acomodação se revela na repetição temática e no tipo de investigação estética a que se dedicam (32).

Por outro lado, não se pode esquecer que o ganho monetário, sendo ínfimo, preserva o caráter amadorístico que impregna o fazer artístico por várias décadas na região, impelindo o pintor a aceitar trabalhos que, muitas vezes, aviltam sua obra, mas lhe proporcionam a própria sobrevivência. É o caso das obras de encomenda, principalmente os retratos vistos adiante.

O apego à Província e ao seu ambiente restrito é um outro destaque a cercear qualquer idéia de renovação plástica. Os pintores alagoanos do período pouco saem da região, e os que se ausentam, quase sempre retornam e se fixam em Maceió. Entre eles, destaca-se Rosalvo Ribeiro, que parece não se importar em procurar fama ou reconhecimento em outras regiões, apesar de perceber a perda de seu talento num meio indiferente à arte.

Até a invariabilidade no uso do material artístico (óleo sobre tela) obedece a uma necessidade social, porque dá aos trabalhos artísticos uma identidade de permanência temporal em contraponto ao desenho, por exemplo, realizado sobre um suporte mais deteriorável, ou aos objetos artísticos de feitura mais popular, como as pinturas em frascos, de Carlos Leão, ou a miniaturas, de Barreto Cardoso.

Os elementos enfocados na leitura crítica, ora desenvolvida, levam à indicação da manutenção, neste período, dos princípios conservadores como característica básica do movimento expressivo da pintura em Alagoas, vista como parte do todo cultural da região. Esses princípios acham-se implícitos e explícitos, tanto nos temas, quanto na obediência dos cânones pictóricos, e são totalmente compartilhados e assimilados pela comunidade social.

Assim exposto, questiona-se: como os pintores alagoanos respondem ao nascente interesse oficial pela arte e ao desejo de representação artística da sociedade enraizada na tradição do bangüê? Os pintores alagoanos colocados em situação de dependência econômica, como já foi referido, servem de maneira ambígua à sociedade em seu todo, porque sua produção pictórica revela uma absorção total do interesse apenas de uma parcela da sociedade, - a classe dominante.

A negação de fatos culturais representativos de outros estratos sociais, como as fortes e latentes raízes negras e indígenas, e a obediência à Academia, acarretam a

superficialidade e o enfraquecimento da temática, submetida apenas a reafirmar plasticamente ou as figuras públicas dominantes pelo uso de retratos, oficiais ou não, ou a representação do gosto dessa parcela social, entrevisto nas paisagens e naturezas-mortas produzidas na época.

A rede de valores, relações e fatos sociais concretiza-se nas obras artísticas e denuncia um jogo pendular, no qual a afirmação dos valores pictórios estabelecidos pela Academia é realimentada pelo gosto e pela representação simbólica de uma sociedade eivada de valores tradicionalistas.

O círculo estabelecido evidencia o engessamento da estrutura cultural, principalmente a erudita, no âmbito da pintura alagoana, impedindo qualquer avanço estético ou inovação técnica. Assim, a produção pictórica revela-se estruturada e estruturante da maneira de ser de uma parcela social, a elite econômica e cultural que a sustenta e a quem ela serve como sustentáculo.

A pintura torna-se, ao mesmo tempo, um componente irrefutável como indicativo esclarecedor das idéias e dos interesses dessa classe. Tal função se torna evidente, quando é observada a extrema elitização da produção e sua distribuição no período em foco, causada pela falta de instituições para o ensino e de locais para exibição dos trabalhos realizados (escolas, galerias e museus).

Sem cercear os fatos, indicando apenas as dificuldades econômicas da região, é necessário lembrar que necessidades prementes para a viabilização da província alagoana impedem, na época, gastos governamentais para sistematizar a produção e as exposições artísticas; porém, ao mesmo tempo, revelam uma falta de vontade política para investir nessa importante parcela cultural, como nas raras mostras de pintura subvencionadas pelo governo.

Para comprovar a consistência do liame da produção pictórica com a realidade social de Alagoas é tomada, como exemplo, a temática retratista, já referida como expressiva manifestação artística na construção iconográfica dos setores sociais dominantes, como representação simbólica do domínio de um espaço social.

Nas telas, o retrato é visto (nesse caso o retrato feminino), não como um identificador da interioridade individualizada, mas como um registro de uma personagem da vida social.

Para tanto, é necessário esclarecer como a mulher está inserida na sociedade de Alagoas na passagem do século XIX para o século XX.

As mulheres alagoanas continuam a ser educadas sob a rígida autoridade paterna e dela passam diretamente para a do marido. Casam-se no início da primeira juventude e tornam-se mães de numerosa prole. Revelam uma cepa enrijecida às custas dos mais diversos dramas: perda de filhos não sobreviventes às doenças infantis, trabalhos domésticos cotidianos,

domínio sobre numerosos empregados (quando de alta posição social), submissão às muitas tradições religiosas e sociais.

Muitas delas não chegam a dirigir a própria casa e seus bens são fiscalizados pelo marido ou, na falta deste, pelos irmãos mais velhos ou parentes próximos.

Essa situação feminina, semelhante à de outras regiões do Brasil, sugere conter certo laivo masoquista, parecendo estar ligada à circunstância econômica da formação patriarcal brasileira, na qual a mulher é freqüentemente vítima do abuso ou do domínio masculino. Freyre enfatiza a influência social do regime escravocrata na formação do filho do senhor, cercado de escravos, induzido ao mando violento na sua posição de conquistador sobre o conquistado. É provável que tal fato torne a mulher nesse período, uma "vítima inerme do domínio do homem", uma "criatura reprimida sexual e socialmente, dentro da sombra do pai ou do marido"(33)

Daí, o enfoque da figura feminina na construção iconográfica do retrato não representar uma individualidade, mas a personagem de um real social e, mais ainda, de uma espécie de personagem diferente da personagem retratada do sexo masculino.

No retrato masculino, o personagem expressa o poder ou a sua potencialidade para conquistá-lo, a busca é pela atitude representativa de força contida, impressionante ao observador, num evidente reforço à dominação implícita (34).

Já nos retratos femininos (fotos n°s 3 e 4), a mulher alagoana surge sob uma aparência que enfatiza a circunstância de que "nascer mulher é vir ao mundo dentro de um espaço definido e confinado à guarda do homem"(35), no qual, talvez inconsciente da própria submissão, ela posa na aparência convicta de conhecer sua própria força de dominação, restrita ao meio doméstico, seu único espaço definido socialmente.

A falta de ostentação, observada de forma nítida, na simplicidade da postura e das vestes, expõe uma realidade social bastante diferenciada dos retratos femininos realizados no Sul do país, nos quais as retratadas, normalmente, encontram-se envoltas em trajes e adereços condizentes com sua posição dentro de uma sociedade enriquecida por uma economia florescente (36).

Nas alagoanas, a singeleza dos trajes e das atitudes, às vezes, inclusive com as mãos ocupadas em trabalho de agulhas (foto n° 3), com os olhos fixos à frente, revelam o caráter e a limitação das mulheres fechadas nelas mesmas, autoritárias em seu mundo caseiro, distante das decisões políticas.

O comedimento no uso dos elementos plásticos, como luz e cor, a negação da volumetria e o uso excessivo de linhas retas e planos rígidos traduzem o artificialismo da estrutura pictórica dos retratos femininos.

Porém, antes de uma análise mais extensa sobre dois retratos de senhoras alagoanas, é necessário mencionar o uso de uma outra temática: aquela que registra a figura feminina

sob uma forma mais alegórica, adequada para comunicar uma mensagem sobre a vida burguesa e seus prazeres (foto nº 2).

No caso, a imagem pictórica não parece revelar a mulher no seu contexto social: gesto, postura, doçura do rosto e vestuário mostram, antes, uma mensagem de bem-estar, beleza, lazer do passeio em meio à natureza, tal como se tematiza na arte desde o século XVIII em telas de caráter burguês, de Goya, por exemplo, como O guarda-sol ou As floristas. No século XIX, tal procedimento continua com os impressionistas franceses, para os quais o tema da alegria de viver é muito grato, como se vê nas telas de Renoir e Monet sobre La Grenouillère ou, ainda do primeiro, O balanço e Baile no Moulin de la Galette.

É o modelo francês que chega a Alagoas através dos pintores que lá estudaram.

Não há registro de regionalismo como em Almeida Jr. ou em Pedro Weingartner, por exemplo, que põem em cena a paisagem e o homem do lugar. As composições sob a temática alegórica registradas em Alagoas revelam a inexistência de uma expressão plástica com a marca do local.

Por outro lado, o tema alegórico propõe uma nova maneira de ser ao remeter à sociedade uma figura ideal de si mesma. Tanto nesse caso, como na temática retratista, a sociedade escolhe e modifica as relações de valor, conforme lembra Francastel, descobrindo "as molas ocultas", as necessidades, as sugestões, as ligações da conivência, criando as imagens que ela quer para si, conforme as circunstâncias da época.

Para fundamentar as idéias expostas segue-se uma análise da estrutura formal de duas telas realizadas sob a temática retratista feminina (fotos nºs 3 e 4).

As formas femininas, posicionada uma em plano frontal e outra em plano oblíquo, apresentam uma corporeidade empertigada, roupas severas, ausência de decotes, raros adereços, cabelos rigidamente penteados, feições firmes sem sombra de sorriso. Esses aspectos são detectados no uso evidente e excessivo de linhas retas, nem sempre claramente delineadas mas perceptíveis, quando se desconstrói o envoltório imagético, desnudando a estrutura compositiva.

Assim, as figuras surgem centradas na tela, através de eixos axiais rigidamente construídos. O comedimento no uso de elementos expressivos (linhas curvas, luz e cor) impede o rompimento do caráter estático da construção..

O fundo indeterminado projeta e fixa o realismo da figura retratada na artificialidade da postura, na quase total falta de movimento e na ausência da expressão facial.

Entre os pintores da época, apenas Rosalvo Ribeiro parece conseguir sobrepor à rigidez da postura uma face individualmente trabalhada pelo uso de uma pincelada mais fluida, resultante de um razoável domínio técnico. Tal é o caso de Crochet (foto nº 1) e Retrato da Senhora Calmon (foto nº 4).

Em ambos os casos, há uma diferenciação na construção da parte superior e inferior da tela. Na inferior, a estrutura composicional do corpo é frontal; na superior, o rosto

possui um pequeno movimento para a esquerda, enfatizado pelo deslocamento dos ombros ou clareado por pequeno foco de luminosidade.

No caso da outra tela (foto nº 3), a figura permanece estática, fixa nos eixos axiais e ainda mais enrijecida pelo reforço visual criado pelas listas brancas de ângulos agudos do vestuário.

O uso da paleta baixa (tons frios) enobrece os traços, mas distancia as imagens, tornando-as muito mais observantes do que observadas; a inexistência de contrastes tonais anula qualquer vibração do espaço pictórico, que se apresenta estático, acarretando um maior distanciamento, se ainda possível, entre a imagem e o observador.

A luz é usada de forma comedida e não provém de fonte definida. É criada mais em contraste de claro e escuro, e não de efeitos naturais, de planos iluminados ou sombras projetadas. A fragilidade dos contrastes tonais, decorrentes da opção do pintor, diminui, também, a vibração da imagem no campo pictórico, chapando-a e dissolvendo a materialidade e a densidade do espaço. O efeito compromete a projeção volumétrica corporal, dando-lhe uma aparência ainda mais artificial. Os contornos nítidos delimitam a figura e bloqueiam a integração da forma e fundo.

Por fim, as três telas possuem um espaço pictórico essencial, despojado, reduzido a dois planos claramente definidos por linhas horizontais e/ou verticais.

Esse tipo de leitura crítica, baseada nas estruturas formais e plásticas das telas enfocadas, diverge das análises realizadas na região na fase descrita. Cita-se, como exemplo, a crítica de cunho impressionista feita por Carlos Rubens sobre a tela Crochet. Nela, o estudioso observa "a graça ingênua", "as brancas mãos ágeis tecendo as malhas", ao mesmo tempo que aponta num evidente paradoxo "o gesto paralisado absolutamente natural", terminando por afirmar ser a tela "um quadro sem defeito"(37).

Tal análise, embora comum na época em todo o Brasil, deixa evidente que a simples descrição da superfície imagética não abarca a complexidade da compreensão e da inserção de uma tela num dado contexto sociocultural, mesmo o francês, do qual se origina a modelo enfocada.

Como indica Francastel, ao tratar da passagem de um sistema de representação para outro, é necessário admitir a analogia existente entre a elaboração de um sistema representativo e a montagem do sistema plástico, a morfologia utilizada e a maneira como é construída. Por isso, não é somente a figuração utilizada nesse tempo a única possuidora de uma significação, mas também o sistema de montagem da estrutura plástica da época que "deve ser analisado se queremos alcançar uma compreensão íntima do que ela quis e soube exprimir"(38).

Ao realizar-se essa analogia, estabelece-se um paralelo entre o real e o imaginário do tempo, evidenciando o duplo valor da obra pictórica: sua superfície, o plano do espaço figurado, e o simbólico, o plano do espaço subjacente à tela.

Sumariando o que foi direcionado até esse momento, enfatizou-se que, sob a temática retratista ou outras, como o paisagismo ou a natureza-morta, o produto pictórico do período em tela, 1892/1926, obedece a rígidos esquemas convencionais. A convenção é norma vigente na arte acadêmica que predominantemente vigora no País. Exceção à regra só ocorre a partir de 1922, com a experiência modernista.

As telas se reduzem a uma roupagem de estruturas limitadas e dentro de um sistema imaginário arbitrário, obediente às convenções acadêmicas, coerente na definição entre as relações do real e do imaginário social; é um sistema indicador, através da representação imagética, de uma realidade social conservadora, nem por hipótese aberta a qualquer possibilidade de rupturas.

2º Período. 1926 - 1980

A tela ganha sentido: pontos de fuga

Trajetória histórico-social

Enquanto em São Paulo ainda ecoa a repercussão da Semana de Arte Moderna de 22, em Alagoas e Pernambuco a situação é bastante diferenciada.

No Sul, a fase do desenvolvimento paulista acelera-se, entre outros fatores, pela concentração demográfica urbana carreada por novas ondas imigratórias, pela implantação industrial com a importação de maquinaria, pela revitalização do comércio com o superávit das exportações cafeeiras, pela especulação imobiliária e pela modernização tecnológica da imprensa.

Enquanto isso, Pernambuco procura adaptar-se ao deslocamento do eixo da organização econômica que o interesse do governo central transfere do Norte/Nordeste para o Sul, isto é, do antigo pólo açucareiro para o novo pólo industrial emergente. Para tanto, o estado, embora ainda atrelado a uma estrutura econômica arcaica, delineia um programa de soerguimento material e intelectual através de intensa agitação jornalística e pressão política.

Alagoas, por outro lado, em sua falta de perspectiva, continua a depender basicamente da agroindústria açucareira e do comércio de exportação, desconhecendo, até 1922, os processos de cultura mecânica. A situação instável do mercado mundial para o açúcar, mais uma vez, estabelece o excesso de oferta sobre a demanda, provocando nova crise no setor. O fato é ainda mais agravado pela coexistência competitiva do sistema de engenho com o sistema de usina.

A par dessas ocorrências, Alagoas firma-se como um espaço geográfico dentro da regionalidade nordestina, reforçando sua peculiaridade sociopolítica e econômica ao longo dos anos.

As cidades de Marechal Deodoro e Penedo, ainda atuantes na passagem do século XIX, entram em lenta decadência, suplantadas por Maceió, que se firmará na gerência do comércio estabelecido no porto de Jaraguá; por São Miguel dos Campos, assentada na procura do petróleo e na indústria têxtil; por União dos Palmares, com sua pecuária e, ainda, por Arapiraca, com sua economia fumageira, entre outras.

A característica de Maceió, já entrevista em sua fundação no século XIX, é reforçada pela "acumulação do capital mercantil, precedente do comércio marítimo e da agiotagem"(1).

O acúmulo de dinheiro urbano, conseguido pelos "mascates gananciosos" (no dizer de Craveiro Costa), é reforçado através de alianças matrimoniais entre as famílias dos senhores-de-engenho e os comerciantes.

A tela ganha sentido: pontos de fuga

Trajetória histórico-social

Enquanto em São Paulo ainda ecoa a repercussão da Semana de Arte Moderna de 22, em Alagoas e Pernambuco a situação é bastante diferenciada.

No Sul, a fase do desenvolvimento paulista acelera-se, entre outros fatores, pela concentração demográfica urbana carreada por novas ondas imigratórias, pela implantação industrial com a importação de maquinaria, pela revitalização do comércio com o superávit das exportações cafeeiras, pela especulação imobiliária e pela modernização tecnológica da imprensa.

Enquanto isso, Pernambuco procura adaptar-se ao deslocamento do eixo da organização econômica que o interesse do governo central transfere do Norte/Nordeste para o Sul, isto é, do antigo pólo açucareiro para o novo pólo industrial emergente. Para tanto, o estado, embora ainda atrelado a uma estrutura econômica arcaica, delineia um programa de soerguimento material e intelectual através de intensa agitação jornalística e pressão política.

Alagoas, por outro lado, em sua falta de perspectiva, continua a depender basicamente da agroindústria açucareira e do comércio de exportação, desconhecendo, até 1922, os processos de cultura mecânica. A situação instável do mercado mundial para o açúcar, mais uma vez, estabelece o excesso de oferta sobre a demanda, provocando nova crise no setor. O fato é ainda mais agravado pela coexistência competitiva do sistema de engenho com o sistema de usina.

A par dessas ocorrências, Alagoas firma-se como um espaço geográfico dentro da regionalidade nordestina, reforçando sua peculiaridade sociopolítica e econômica ao longo dos anos.

As cidades de Marechal Deodoro e Penedo, ainda atuantes na passagem do século XIX, entram em lenta decadência, suplantadas por Maceió, que se firmará na gerência do comércio estabelecido no porto de Jaraguá; por São Miguel dos Campos, assentada na procura do petróleo e na indústria têxtil; por União dos Palmares, com sua pecuária e, ainda, por Arapiraca, com sua economia fumageira, entre outras.

A característica de Maceió, já entrevista em sua fundação no século XIX, é reforçada pela "acumulação do capital mercantil, precedente do comércio marítimo e da agiotagem"(1).

O acúmulo de dinheiro urbano, conseguido pelos "mascates gananciosos" (no dizer de Craveiro Costa), é reforçado através de alianças matrimoniais entre as famílias dos senhores-de-engenho e os comerciantes.

Revelam-se a deterioração da velha classe dominante e aristocrática e o aparecimento de uma nova parcela de classe média, a burguesia traumatizada, constituída pelos antigos senhores-de-engenho, transformados em fornecedores de cana para as usinas. No momento, a classe dominante economicamente passa a ser constituída pela alta burguesia composta pelos usineiros e pelos grandes comerciantes, ambos avançando sobre as propriedades rurais através de alianças familiares.

A auto-sustentação social formada por terras e aristocracia decadente, de um lado, e por capital e força política, do outro, gera uma situação ímpar para a afirmação da sociedade urbana de Maceió.

As transformações sociais ocorridas nas primeiras décadas do século XX, descritas por Dirceu Lindoso ao tratar do surgimento da classe operária urbana, rompem a "continuidade da vida rural na sociedade alagoana", refletindo, impiedosamente, a "implantação do modo de produção capitalista industrial numa estrutura econômico-social arcaica"(2).

A contradição entre a modernização impelida por uma frágil indústria (usinas) e o conservadorismo da estrutura econômico-social intensifica os conflitos sociais (inclusive com as primeiras greves em Alagoas) e, nos anos seguintes, interagindo na sociedade, possibilita uma produção cultural dicotômica eivada de idéias conservadoras e inovadoras concomitantemente (3).

Para Lindoso, em Alagoas, o século XIX só termina em seu aspecto cultural em 1919, com o lançamento do livro Canais e Lagoas, de Octávio Brandão, visto como um marco da "ruptura decisiva que vai abrir novos caminhos de criatividade estética e social na depauperada cultura alagoana"(4). Esse texto, de crítica social, estabelece o contexto da formação cultural alagoana a partir das condições sociais de pobreza e miséria da população, invertendo, assim, a visão da produção cultural estabelecida, até então, apenas pela classe dominante.

Tendo como apoio o exemplo literário dado por Lindoso através das obras de Graciliano Ramos – ideologia da ruptura – e Jorge de Lima – ideologia da permanência –, indica-se a abertura de dois caminhos antagônicos na produção cultural de Alagoas, a partir dos primeiros anos da década de 20: de um lado, a influência da corrente tradicionalista, representada pelo acatamento aos princípios do Movimento Regionalista de Recife; de outro, a influência do Modernismo, inspirado na Semana de Arte Moderna de São Paulo.

Vale enfatizar que a reação ao Modernismo, desencadeado pela Semana de 22 de São Paulo, é representada no Movimento Regionalista, o qual extrapola os limites da cultura e amplia-se na discussão política Norte-Sul (5).

Por outro lado, a infiltração do movimento modernista estabelece-se com a publicação no jornal A Tarde, de Recife, do artigo Que é Futurismo?, em 30 de outubro de 1922, seguido pelo manifesto A Arte Moderna, publicado em 5 de julho de 1924, ambos de autoria de Joaquim Inojosa. Iniciador da regionalização da Semana de 22, Inojosa é um dos poucos a aderir e a difundir, desde o princípio, o movimento modernista em todo o Nordeste.

Porém, os princípios modernistas que, rompendo com a Academia e atacando o passadismo, buscam uma renovação estética, parecem tornar-se uma ameaça para a região nordestina, inclusive para Alagoas; um perigo às tradições mantenedoras dos interesses locais, originando uma atitude defensiva em relação às novas idéias vindas do Sul, ou melhor, através do Sul, dada a grande influência de correntes européias sobre o modernismo paulista.

Essa atitude é intensificada em 1927, com a chegada de José Lins do Rêgo a Maceió, ocasião em que o Movimento Regionalista parece tomar impulso na região, estabelecendo maior antagonismo com a infiltração modernista, vacinando, segundo Tadeu Rocha, "esta parte do Brasil contra o artificialismo do Movimento Modernista do Rio e de São Paulo"(6).

Entretanto, a razão da defesa dos valores e dos interesses regionais, base do movimento regionalista, parece visar sobretudo "à sobrevivência das elites locais"(7), através da rearticulação defensora de uma "tradição sadia".

Tal objetivo fica claro em trecho do artigo de Mario Marroquim, no Jornal de Alagoas, ao elogiar a reação de Gilberto Freyre ao movimento sulista e incentivando a representação alagoana no I Congresso Regionalista do Nordeste. São nítidos em suas palavras o saudosismo e o desejo de recuperar um passado ainda recente e valorizado, principalmente, pelas apreciações de Freyre sobre a arquitetura colonial presente na região:

> *"através de seus estudos (de Freyre), as casas-grandes dos nossos engenhos refletem todo o encanto da vida simples dos antepassados (...).*
> *As amplas varandas, defendidas pelo telhado em bico, parecem sentir a saudade do senhor austero, reunindo pela manhã ao som do 'búzio' a escravatura (...) para a faina honesta da lavoura"(8).*

O mesmo artigo também denuncia certo indiferentismo alagoano ao movimento regionalista desencadeado em Recife: "em Alagoas ainda ninguém se ergueu para auxiliar essa campanha"(9).

A dubiedade do posicionamento alagoano, de um lado, a negação do Modernismo pelo saudosismo e pela defesa de uma tradição, e, de outro, a frágil permeabilidade a um movimento reivindicatório regionalista, evidenciam a produção intelectual da época e descortinam diferenças básicas da reação local tanto a um movimento quanto ao outro, conforme ver-se-á na leitura crítica.

É pela produção literária em jornais, livros e revistas que se estabelecem algumas características dessa fase. O universo enfocado refere-se a um mundo já quase em extinção, baseado no processo colonial da degradação do homem, provocada pelo subdesenvolvimento

> *"resultante de condições econômico-sociais que aviltam o corpo e o espírito, revelando ao resto do país aspectos de uma realidade nacional que este mesmo desconhecia"(10).*

Graciliano Ramos é o exemplo alagoano dessa tendência regionalista (como é visto por parcela da crítica), principalmente com sua obra Vidas Secas.

A produção pictórica, nas décadas de 20 e 30, permanece utilizando a mesma temática dos anos anteriores e a manutenção quase absoluta das regras acadêmicas, não seguindo nem os ditames do movimento regionalista, de ênfase nos valores locais, nem as idéias de ruptura do movimento modernista.

Por outro lado, é perceptível um certo desejo de mudança entrevisto com a realização da Festa da Arte Nova ocorrida em Maceió a 17 de junho de 1928, organizada, entre outros, pelo artista Lourenço Peixoto.

Trajetória artística

É a figura de Lourenço Peixoto, professor de pintura, pintor e animador cultural, o fio condutor na trajetória da pintura alagoana, na fase inicial do período 1926-1980. Nascido em Maceió, na rua da Floresta, em 3 de julho de 1897, Lourenço Peixoto estuda pintura com Carlos Leão (por sua vez ex-aluno de Rosalvo Ribeiro) e torna-se professor a partir de 1915. Em 20 de setembro de 1925, funda o Instituto de Belas Artes de Alagoas, depois chamado Instituto de Belas Artes Rosalvo Ribeiro (11).

É como professor dessa instituição privada que Lourenço Peixoto, à época, torna-se a figura detonadora dos eventos ligados à expansão da pintura em Alagoas, notadamente em Maceió.

A primeira exposição do Instituto Rosalvo Ribeiro ocorre em 26 de novembro de 1926, exatamente em meio ao período de agitação entre a aceitação do Modernismo e a reação do Regionalismo.

Os jornais da época registram a exposição de arte montada no salão nobre do Teatro Deodoro e como o seu idealizador "gastou na improvisação do empreendimento mais de um conto de réis da sua bolsa", conseguindo "despertar o interesse que se viu flagrantemente constatado" pois "compareceu o que Maceió tem de mais culto e elegante pelo espírito"(12).

A ousadia de Peixoto ao enfrentar o meio indiferente à arte é reconhecida por vários intelectuais da época, que noticiam:

> *"nesta terra madrasta em que a estreiteza do meio quase asfixia os surtos de inteligência, a vitória alcançada pela corajosa iniciativa de Lourenço Peixoto foi um milagre"(13).*

Nos anos seguintes, ocorrem novos salões: a segunda exposição, em 4 de dezembro de 1927; a terceira, em 13 de dezembro de 1928, e a quarta, em 8 de dezembro de 1929. As notícias sempre revelam a falta de auxílio financeiro de "ninguém, nem do governo" e elogiam a tenacidade de Lourenço Peixoto (14), que até o fim de sua vida (27 de março de 1983) anualmente expunha, ao menos, a produção de seus alunos.

A partir de 1928, ocorrem vários eventos culturais indicativos da infiltração modernista em Alagoas, infiltração, porém, nem sempre concretizada em obras.

Um destes eventos é a realização da Festa da Arte Nova. Com o apoio do Cenáculo Alagoano de Letras sob a presidência de Mendonça Jr. e de Lourenço Peixoto, o acontecimento ocorre no Instituto de Belas Artes Rosalvo Ribeiro, com suas paredes decoradas especialmente para a ocasião. O programa consta de uma "exposição de quadros modernos", discursos, leitura de contos e poesias e, por fim, danças "*charlestons*, tangos e *fox-trots*"(15).

Essa festa proposta por Mendonça Jr., então com 20 anos, é a realização alagoana sobre o modelo da ocorrida na Semana de Arte Moderna de São Paulo. A do Sul tem a duração de três dias, e a alagoana é a semana de um dia só.

Podem-se levantar certos paralelos entre os dois eventos. Mário de Andrade revela que o movimento modernista paulista "era nitidamente aristocrático" em seu espírito e que ninguém poderia "imaginar o delírio ingênuo de grandeza e convencimento pessoal com que o grupo reagiu aos apupos da platéia do Teatro Municipal de São Paulo"(16).

Examinando o texto de Valdemar Cavalcanti "A gostosa pateada dos modernos", sobre a realização da Festa da Arte Nova, revelam-se algumas pretensões semelhantes às aludidas por Mário de Andrade. Os alagoanos do modernismo deveriam

> *"revolucionar o meio. Domá-lo (...). Na arte faremos o combate à Arte indolente dos artistas velhos, (...) arte que traga, para ruborizar as gentes passadistas, o malabarismo abracadabrante das cores (...), que viva na alma sonora do pensamento musculoso dos artistas"(17).*

O resultado prático dessas intenções parece frágil e pode ser entrevisto apenas nas informações jornalísticas, pela inexistência quase total de ensaios críticos ou de obras sobreviventes da época.

Nesta fase, as críticas sobre os trabalhos expostos, tanto na Festa, quanto nas exposições do Instituto Rosalvo Ribeiro, são assinadas por Carlos Paurílio, Davino Abelhão, Raul Lima, Jota, Manoel de Loureiro e Valdemar Cavalcanti, entre outros, e possuem como característica básica a enumeração dos títulos das obras e descrições temáticas. É importante ressaltar que essas pessoas não possuem conhecimentos específicos sobre pintura. Seus textos revelam-se impressionistas, adjetivados em excesso, mas também, em alguns casos, bastante contundentes e coerentes com a juventude da maioria deles. Valdemar Cavalcanti tem, então, 16 anos, e Raul Lima, 17.

O que os críticos não deixam de ressaltar é a indiferença social à produção pictórica apresentada e o esforço constante de Lourenço Peixoto. Poder-se-iam citar muitas notas de jornal, mas parece que a seguinte sintetiza bem a situação tornada comum da pintura em Alagoas. É de Davino Abelhão:

> *"Aqui não se faz incentivo nenhum a artista nenhum. Auxílio pecuniário nem falar é bom. O artista nosso que tem a desgraça de nascer com talento, há de ter forte dose de paciência, tudo para suportar duas coisas comuns e dolorosas: a mediocridade e a indiferença"(18).*

Os pintores mais atuantes da época são: Lourenço Peixoto, Zaluar Sant'Ana, José Menezes, Eurico Maciel, Luiz Silva e Messias de Melo (19).

Dentre esses, parece que, excetuando-se Lourenço Peixoto, não é registrada qualquer tentativa profunda de ruptura com a tradição acadêmica. Sant'Ana menciona que "nem todos eram de estilo moderno", e que nem José Menezes nem Zaluar "chegaram a apresentar alguma tendência modernista"(20).

Já Lourenço Peixoto recebe de Valdemar Cavalcanti o título de "inventor do modernismo na arte, em Alagoas"(21) e, ao mencionar os efeitos de luz e os cambiantes tonais existentes na tela, revela também que "não há cubismo nos seus quadros". Há, sim, um certo "jogo de ângulos e losangos que põe uma nota de originalidade no conjunto"(22).

Porém, nem José Menezes (foto nº 10), nem Eurico Maciel (foto nº 9), nem Zaluar (foto nº 7) buscam conquistas modernistas ou tentativas de alcançá-las, como o faz Peixoto. Entretanto, suas telas recebem atenção da crônica jornalística.

A produção pictórica da época não parece ter feito "combate à Arte indolente dos artistas velhos". Ao contrário, as telas revelam quanto a influência dos antigos professores, como Rosalvo Ribeiro e Carlos Leão, e o exemplo de Virgílio Maurício, permanecem vivos e atuantes; ao mesmo tempo, porém, as novas produções não demonstram o domínio e a segurança técnica dos pintores mais antigos. Parece faltar a sistematização do ensino que Rosalvo Ribeiro e Virgílio Maurício receberam em seus estudos no exterior e, também, a dedicação à pintura que ambos demonstraram. Exceção feita ao esforço contínuo de Lourenço Peixoto.

O final da década de 20 e os primeiros anos da década seguinte abrangem uma série de eventos em que a pintura aparece sem nenhuma inovação: Feira dos Artistas (12 de dezembro de 1927), Festa da Arte Nova (17 de junho de 1928); Festa das Cores (13 de dezembro de 1928); Festa do Romantismo (28 de junho de 1930); Festa da Arte Moderna (22 de março de 1932), promovida pela Liga contra o Empréstimo de Livros e com uma exposição de Santa Rosa; e Feira de Amostras de Alagoas (14 de julho de 1933).

Os decênios seguintes correm sem movimentos de vulto. As exposições continuam a acontecer, algumas anualmente, como as que exibem os trabalhos das alunas do Instituto Rosalvo Ribeiro.

Ressalta-se que os textos jornalísticos desta quadra denotam certa percepção da fragilidade artística existente. Apenas os nomes de Rosalvo Ribeiro, já falecido, e o de Lourenço Peixoto suscitam unanimidade de opiniões. Fora raras exceções, os cronistas revelam a indecisão plástica de adesão ao Modernismo pela obediência dos pintores ao gosto do público (23).

Infelizmente, as notas curtas, por concisão própria ao meio jornalístico ou pela não especialização de seus autores, não verticalizam as questões enfocadas e, por isso, não parecem surtir efeito para a conscientização dos pintores. Mesmo porque outras notas descambam para elogios quase absolutos, numa demonstração evidente da insegurança teórica dos jornalistas.

A inconsistência do meio socioeconômico obriga o Instituto Rosalvo Ribeiro, sempre dirigido por Lourenço Peixoto, a fechar e a reabrir suas portas intermitentemente. Por fim, o velho, mas incansável professor, atende suas alunas em sala alugada na rua da Alegria, depois em sua própria residência. Sempre pintando, Peixoto, no fim da vida, está quase isolado, sem contato com a cidade, morando em bairro afastado. Quando morre, embora homenageado pela direção da Pinacoteca da Universidade Federal de Alagoas e do Museu Théo Brandão, onde lhe são prestadas as últimas homenagens, apenas a sua família e alguns poucos ex-alunos acompanham seu féretro.

A projeção da pintura em Alagoas é escassa quando comparada com a literatura produzida nos anos de 30 e 40. São raros os artistas que conseguem sobrepujar o isolamento geográfico, a indiferença da sociedade, a ausência de estímulo do governo, a falta de escolas de arte e a pobreza agravada do meio social (24).

Entre esses, pode-se citar Jorge de Lima que, aderindo inicialmente ao Regionalismo em sua primeira fase como escritor, sai de Alagoas em 27 de setembro de 1932, indo para o Rio de Janeiro, onde expõe, individualmente, em 1946.

Sua obra A favela (foto nº 8), da década de 40, evidencia a elaboração de certas inovações plásticas, tornando-o absolutamente contrastante, quando relacionado com as telas produzidas em Alagoas no mesmo período, inclusive pelo enfoque sobre a raça negra. Como poeta, em 1927, ainda em Maceió, relembra as raízes culturais negras com o poema Xangô, onde expressa elementos tradicionais e folclóricos africanos (25).

Não é apenas a inovação temática na pintura que destaca Jorge de Lima dos outros pintores alagoanos mas, também, a exploração de novas técnicas plásticas. É o caso das fotomontagens realizadas no livro A pintura em pânico – "a primeira tentativa neste sentido, feita na América"(26). A citação pessoal do artista evidencia sua consciência de pioneirismo. Certamente, é a própria consciência da modernidade conquistada, ao estabelecer novos recursos para sua expressão plástica, que evidencia a situação diferenciada entre Jorge de Lima e os artistas permanecentes em Alagoas, onde não acontece uma nova elaboração plástica dentro dos programas da modernidade ou das vanguardas estéticas.

Apesar da manutenção da situação acomodatícia alagoana, dois artistas destacam-se nessa fase: José Paulino (foto nº 11) e Miguel Torres (foto nº 14), ambos de tendências acadêmicas, mas com características pessoais específicas.

José Paulino "trazendo no sangue a ascendência de bons senhores-de-engenho, sabendo e conhecendo coisas interessantíssimas da vida do bangüê alagoano"(27), é um dos raros pintores a retratar, em algumas telas, as fazendas, o engenho d'água e as cenas da natureza regional. Em 1927, chega a expor no Rio de Janeiro cerca de 50 telas, principalmente, de paisagens alagoanas.

Outro pintor que se distingue, na época, é Miguel Torres, nascido em Viçosa, em 2 de fevereiro de 1904. É aluno de Pedro Alexandrino, na Escola de Belas Artes do Rio de Janeiro. Sofrendo dificuldades de locomoção, Torres especializa-se em naturezas-mortas, utilizando inclusive elementos regionais: crustáceos, frutas, flores e cenas do cotidiano. Vive exclusivamente da pintura.

Esse fato inédito torna-se ainda mais relevante, porque nas décadas de 40 e 50, a prática da pintura continuar mais do que nunca uma ocupação para diletantes. Por exemplo, Sant'Ana revela que Zaluar é "condicionado, na verdade, a fazer da Arte apenas um derivativo, nas horas que lhe sobravam do emprego público ocupado entre 1933 e 1959"(28).

Raras exposições ocorrem no hall do Cine Capitólio, antigo Cine Floriano, depois chamado CineArt, ou no saguão do Teatro Deodoro. Não há galerias especializadas em Alagoas.

O ano de 1949 marca o aparecimento de Maria Tereza Vieira, aluna de Miguel Torres e Lourenço Peixoto, que faz sua primeira individual nesta época, recebendo da prefeitura de Maceió uma bolsa de estudos para a Escola Nacional de Belas Artes do Rio de Janeiro, cidade onde permanece trabalhando em arte e ensinando sua profissão. Por seu ateliê, passará sua sobrinha Maria Amélia Vieira e o artista plástico baiano Jadir Freire, figuras marcantes nos acontecimentos artísticos na década de 80, em Maceió.

Maria Tereza Vieira retorna a Maceió em 1976 e, depois, esporadicamente. Toda sua vida artística decorre no Rio de Janeiro, inclusive participando de exposições no exterior.

Em 1950 é realizada a primeira exposição individual de um novo pintor alagoano, o negro José Zumba, nascido na velha cidade de Santa Luzia da Lagoa do Norte, um dos mais antigos núcleos do povoamento de Alagoas.

Zumba apresenta, em 1954, na exposição realizada no hall do Teatro Deodoro, um retrato em homenagem a Lampião, gerando intensa polêmica. Apenas suas paisagens são bem aceitas pelo público. O artista se ressente do fato, embora se submeta às exigências do mercado, por necessidade de sobrevivência. Muitos anos depois, em entrevista, ele ainda expressa sua insatisfação em pintar o que chama de cenografia – paisagens – quando o que gosta de fazer é pintar a realidade, os miseráveis, a beleza dos rostos sofridos (foto nº 15) (29). A década de 50 registra a fundação da Sociedade de Cultura Artística, criada em 1953 e cujo amplo foco de interesse não privilegia especificamente a produção plástica alagoana, mas que irá patrocinar um momento particular nessa parcela cultural alagoana na década seguinte com a exposição de Pierre Chalita.

É ainda nos anos 50 que desponta, numa exposição coletiva, o pintor Fernando Lopes (fotos nºs 24 e 25), na ocasião estudante de Direito em Recife, e que tornar-se-á um dos artistas de maior destaque em Alagoas. O fim dos anos 50 registra, também, a primeira exposição de Haylton Rocha, ocorrida em 1958, e a mostra de desenhos e pinturas de Hércules Mendes, realizada no Teatro Deodoro, em 1959. Esse é um dos raros pintores alagoanos preocupados com a visão social na arte (foto nº 26).

Um texto de Hércules, datado de 1967 (30), é o testemunho escrito de um artista alagoano, sensibilizado com a falta de perspectiva profissional da pintura em Alagoas, e com a irrealidade pictórica produzida até então.

O ano de 1960 inicia-se com um impulso institucional; é a fundação da Sociedade Escola de Belas Artes de Alagoas, presidida pelo pintor e animador cultural Haylton Rocha (nascido em Maceió, em 1927), organizador do I Encontro de Artistas Plásticos do

Nordeste e do I Seminário de Artes Plásticas de Alagoas, entre outros(foto nº 34). Porém, a Sociedade tem curta duração. Seu presidente exila-se, em decorrência do regime político de 64 (31), permanecendo no exterior entre 1967 e 1981. Em 1961 é criado outro espaço institucional, o Departamento de Assuntos Culturais – DAC – da Secretaria da Educação e Cultura, dedicado a exposições, concertos e divulgação da produção literária alagoana, e que irá ter papel marcante na difusão de eventos culturais significativos. Dentre os inúmeros pintores expostos pelo DAC ao longo dos anos, podem-se destacar: Paulo Caldas, Vicente Ferreira, Reinaldo Lessa, Rosivaldo Reis e Dyda Lyra.

Neste mesmo ano, realiza-se a primeira exposição do pintor Getúlio Mota, na Biblioteca Pública Estadual. Seus trabalhos são realizados em guache, sob uma temática e técnica bastante personalista.

Porém, é a exposição de Pierre Chalita (nascido em Maceió, em 30 de janeiro de 1930), inaugurada em 24 de julho de 1965, a detonadora da primeira ruptura da arte pictórica de Alagoas, principalmente no que concerne à pouca repercussão jornalística das ocorrências artísticas realizadas na cidade, até esta data, e, até aqui, vistas como um todo.

Chalita, retornando de um longo período de estudos na Europa, principalmente na Espanha, expõe cerca de vinte telas produzidas em suas viagens sob o patrocínio da Sociedade de Cultura Artística, na época sob a direção de Bráulio Leite (responsável pelo Teatro Deodoro), Hilda Calheiros Teixeira e Carlos Moliterno.

Embora sua obra não registre as últimas inovações pictóricas européias, pela notória influência dos pintores clássicos em sua formação acadêmica, não se pode negar a repercussão da carga expressiva das telas de Chalita no ambiente da província alagoana. Aliás, o fulcro da celeuma na exposição é a exibição da tela intitulada Crucificação, cuja única liberdade artística é retratar o Cristo nu. Tal fato causa uma discussão tornada pública pelos meios jornalísticos. É a primeira vez, em Alagoas, que se pode detectar, através de levantamento de jornais, a repercussão, o questionamento e a tomada de posição a favor das obras expostas ou contra elas.

Porém, são poucos os cronistas que baseiam suas opiniões sobre o fazer artístico propriamente dito. Na maior parte das vezes é o prurido religioso o instigador das análises (32).

Apenas uma intelectual enuncia o fato histórico inegável: "Pierre Chalita fincou a bandeira revolucionária (...), é a sua arte quebrando a indiferença do povo para o combate das opiniões"(33).

A incipiente crítica artística, estimulada pela exposição de Chalita, é incapaz de desenvolver uma leitura abrangente das obras exibidas, tolhendo o desenvolvimento e o interesse do público pela arte, motivado apenas a ver a tela escandalosa. Esta atitude revelada pela sociedade expressa a força e a manutenção da tradição imagística, ainda mais firme nos temas religiosos.

A exposição é tão provocante, que suas portas são fechadas, enquanto Chalita viaja para Recife, onde é professor; o evento é reaberto com a sua volta e com a sua perma-

nência no Salão para garantia das obras expostas, visto que a Crucificação já havia sofrido uma tentativa de destruição por parte de um indivíduo com debilidade mental (34).

Pierre Chalita, "figura fantasmagórica de homem desprezível e profanador"(35), como é caracterizado por um membro da Associação Alagoana da Imprensa, passa por momentos constrangedores, mas suplanta as circunstâncias negativas da sua volta e inicia em sua residência um ateliê livre para ensino da pintura, existente até os dias atuais.

Em 1967, realiza-se a primeira exposição do pintor Edgard Bastos, marcante pelo seu estilo pessoal no despojamento dos temas explorados; e a de Rosival Lemos (ex-aluno de José Paulino), que expõe junto com o primeiro, na Galeria Rosalvo Ribeiro.

No ano seguinte (22 de março de 1968), ela abriga uma exposição individual de Fernando Lopes. A mostra é importante, não só pela obra exposta, mas por ser a primeira exposição cuja venda de quadros se faz com financiamento bancário, nesse caso, pelo Banco da Província do Rio Grande do Sul.

A Galeria Rosalvo Ribeiro é a primeira galeria de arte de Alagoas sob administração municipal. Seu primeiro diretor é o pintor Fernando Bismarck, que realiza sua primeira exposição individual nesse mesmo local e ano.

Além de Maceió, outra cidade oferece exposições de pintura na época: é Arapiraca, com a criação do I Salão Arapiraquense de Artes em 1967, o qual se repete em 68 e 69. Com exceção das cidades de Marechal Deodoro e Penedo, apenas São Miguel dos Campos recebe algumas exposições esporádicas. O interior de Alagoas não estabelece, em momento algum, exposições sistemáticas de pintura.

O fim da década de 60 decorre sem outros acontecimentos artísticos tão marcantes quanto a exposição de Chalita, mas parece desencadear o intenso movimento cultural da década de 70, no qual, num dado momento, pessoas interessadas em cultura ocupam postos-chave no Governo do Estado.

Um dos primeiros eventos a acontecer é o Festival de Verão de Marechal Deodoro, cuja finalidade básica é recuperar a cidade histórica. Inspirado no extinto Festival de Inverno de Ouro Preto/MG, o movimento conta com o apoio do Departamento de Assuntos Culturais, dirigido pela pintora Solange Lages, sobrinha do Governador. Com o passar dos anos, os objetivos culturais do Festival são deturpados em prol dos interesses turísticos, apesar da tentativa de outros diretores do DAC, entre eles Anilda Leão e Carlos Moliterno, de retorno às metas iniciais. O fato de a comunidade de Marechal Deodoro estar, em parte, alienada do processo de criação do Festival acarreta que ele repercuta profundamente no meio social, até então isolado das transformações comportamentais das cidades mais desenvolvidas economicamente.

Em 1970, é também fundada a Escolinha de Arte de Maceió, ligada à Secretaria de Educação e Cultura do Estado, numa iniciativa pioneira do pintor Getúlio Mota, influenciado pelo movimento do ensino de arte para crianças de Augusto Rodrigues, no Rio de Janeiro.

Durante anos, a Escolinha tem um desempenho de grande incentivo à produção pictórica experimental para crianças e adolescentes.

No mesmo período, Getúlio Mota é encarregado do setor de Artes Plásticas no Departamento de Assuntos Culturais. Sua atuação é decisiva para a sistematização de exposições, por certo tempo, realizando-se mostras periódicas, cerca de duas ao mês, com um número expressivo de pintores e freqüência.

Outro importante marco cultural da década de 70 é a criação do Festival de Cinema de Penedo, cidade histórica. Novamente o DAC, sob a direção de Solange Lages e equipe, é o órgão organizador do evento que objetiva, entre outras coisas, a valorização da cidade decadente e em declínio econômico.

O primeiro Festival do Cinema Brasileiro de Penedo ocorre entre 9 e 12 de janeiro de 1975 e segue anualmente até 1982 (36). Algumas exposições de pintura acompanham o evento.

No campo específico das artes plásticas, o primeiro acontecimento dos anos 70 é a exposição coletiva realizada na Galeria Miguel Torres (hall do Teatro Deodoro), da qual participa o estreante Rogério Gomes, nascido em 16 de setembro de 1944 em Anadia, ex-aluno de Lourenço Peixoto. Será figura marcante nos principais eventos culturais da década seguinte.

Outro registro na pintura ocorre com a criação do Salão Jovem de Artes Plásticas em 1971, organizada pelo pintor (bancário e jornalista) Joaquim Alves. Segue-se o Salão de 72 e 73. No II Salão, expõe pela primeira vez Benedito Ramos.

Em 1973, Roberto Lopes (foto nº 18) faz sua primeira exposição individual na loja Sucata Decorações e, em poucos dias, tem todas as suas telas vendidas. O sucesso de vendas é um fato inédito, porém é a repetição do que ocorre na exposição de Fernando Lopes, realizada meses antes, no mesmo local. Ambos são nascidos em São Miguel dos Campos e têm numerosas exposições realizadas nos anos seguintes, em Recife, Rio de Janeiro, Portugal, Espanha e França.

Em 3 de agosto de 1974, o Jornal de Alagoas noticia a realização de uma seleção de artistas para participar da Bienal de São Paulo. Concorrem 16 artistas sendo três os selecionados: Pierre Chalita, Fernando Lopes e Roberto Lopes. Os dois últimos têm telas vendidas; o primeiro, uma madona, e o segundo, uma natureza-morta.

Neste período, a presença do alagoano Manoel Diégues Jr. no Ministério da Educação e Cultura favorece a inclusão de Alagoas no Programa de Ação Cultural. Essa circunstância, mais o apoio do Governo do Estado através do DAC, propiciam a vinda de orquestras, pianistas, a organização de seminários, palestras, exibição de filmes de arte e numerosas exposições, entre as quais uma de pintura japonesa, no Instituto Histórico e Geográfico, em 1974.

No mesmo ano de 1974, ocorre o I *Stand'Art*, coletiva de pintores alagoanos, montada em um casarão da rua Boa Vista, centro de Maceió, onde se realizam paralelamente outras manifestações culturais, como lançamento de livros, declamação de poemas e textos teatrais. Na ocasião, expõe, pela primeira vez, o pintor Gaspar Luiz. O II Stand'Art ocorre no ano seguinte, sempre concorrido e gerando uma freqüência expressiva.

A segunda parte da década de 70 vê firmarem-se três pintores, cujo trabalho denota forte presença do popular: Fernando Bismarck, Ezequias Rocha e Vicente Ferreira. O primeiro, vindo para Alagoas, expõe antes em Recife e depois em Arapiraca; o segundo, vindo de Marechal Deodoro, tem profunda influência do folclore, que pesquisa, e da boemia, que cultiva. Já Vicente Ferreira, considerado o maior pintor ingênuo de Alagoas, Estado que adota, expõe individualmente pela primeira vez em agosto de 1978, permanecendo sempre constante em sua temática (foto n° 27).

Outro fato a ser realçado, nessa época, é o surgimento de várias galerias. Além do hall do Teatro Deodoro, que passa a chamar-se Galeria Miguel Torres (Fundação Teatro Deodoro), abre-se a Galeria de Arte Rosalvo Ribeiro (da Fundação Educacional de Maceió – FEMAC), a Galeria de Arte José Paulino (da Empresa Alagoana de Turismo), o Centro de Arte e Cultura de Alagoas (hall do Departamento de Assuntos Culturais, que passará depois a ser chamada Galeria Lourenço Peixoto), Galeria Mario Palmeira (particular, local onde Everson Fonseca, nascido em 1959, em São Luís do Quitunde, realiza sua primeira mostra individual), além de lojas que expõem periodicamente, como a Sucata Decorações.

A década de 80 marcará a abertura de novos espaços, como se verá adiante.

Assim, os anos 70 oferecem um amplo painel sobre a produção pictórica alagoana. Muitos nomes surgem nesta fase, alguns permanecem em um trabalho persistente, enquanto outros, ou abandonam a opção pela arte, ou a tornam um mero passatempo.

Nessa década, é importante ressaltar a atuação da censura sobre a produção cultural no Estado. Nos festivais de Verão e de Cinema, cada obra deveria ser aprovada antes de ser exibida. Inclusive as exposições plásticas deveriam ser examinadas antes de serem abertas ao público.

Os anos 70 terminam com o lançamento do Projeto Arco-Íris, organizado pela Funarte, com o objetivo de ampliar o intercâmbio e o conhecimento sobre o que é feito em artes plásticas nas diversas regiões brasileiras; é coordenado por Paulo Sérgio Duarte, crítico carioca. No âmbito regional, é apoiado pela Universidade Federal de Alagoas, pela Secretaria Estadual de Educação e Cultura e pela Prefeitura de Maceió. A exposição dos artistas alagoanos realiza-se entre 16 de maio e 1 de junho, no Rio de Janeiro. Participam os pintores: Al Carvalho, Beto Leão, Edgard Bastos, Fernando Lopes, Getúlio Mota, Hércules Mendes, Lourenço Peixoto, Rogério Gomes, Pierre Chalita, Roberto Lopes e Vânia Lima.

A apresentação do catálogo, feita por Ruy Sampaio, enfoca pontos fundamentais para a compreensão da pintura alagoana. Entre eles, destacam-se: geração de artistas numa sociedade estruturada verticalmente; a heterogeneidade da formação plástica; a especificidade do mercado de arte local; a ausência das linguagens de vanguarda; a necessidade de uma visão sociológica para a compreensão de peculiaridades do processo artístico em Alagoas; a necessidade de reflexão sobre a validade da produção intelectual das culturas periféricas; enfim, a particularidade identificadora do conjunto pictórico e as condições adversas para a produção artística no local.

Embora o texto seja sintético, simples apresentação, é inegável sua validade como documento revelador de ângulos não detectados entre as numerosas críticas jornalísticas, testemunhas das várias exposições realizadas por pintores alagoanos dentro ou fora do estado.

Muitos dos enfoques de Ruy Sampaio são retomados na crítica que se segue; entretanto, não é possível deixar de destacar o posicionamento precedente e a visão abrangente do crítico.

A mesma exposição é analisada por Roberto Pontual, questionador da validade da mostra, segundo ele, transformada em mero expositivismo, sem maiores informações sobre as condições de sua produção, tornando-a um "agrupamento superficial, ligeiro e acrítico (...) que só acentua a penúria de sua qualidade"(37).

Com essas considerações, encerra-se a trajetória histórico-social do segundo período da produção pictórica alagoana. O posicionamento de Pontual, indicando o costume local de expor trabalhos artísticos no método imediatista da exibição em detrimento da discussão e do exame do processo criador, é outro elemento agregado à leitura crítica vinda a seguir.

Leitura Crítica

Se, na área da literatura alagoana, os paradigmas do conservadorismo e da ruptura modernista podem ser apontados, como faz Dirceu Lindoso, utilizando as figuras de Graciliano Ramos e Jorge de Lima, "duas vias divergentes, mas de uma mesma realidade cultural"(38), na produção pictórica a distinção revela-se árdua.

Valdemar Cavalcanti estabelece como exemplo da inovação estética modernista a tela A Corista, de Lourenço Peixoto, exposta na Festa da Arte Nova (1928). Essa seria a primeira tela moderna realizada em Alagoas.

O crítico indica a "esquisita combinação de cores" num "certo jogo de ângulos e losangos" onde "os efeitos de luz e as cambiantes decisivas" estão a serviço de um "motivo cantante de alegria"(39).

A análise de Cavalcanti parece demonstrar que, na pintura, uma inovação na feitura ou na temática, resultando na originalidade da obra, é uma tendência modernista.

A comparação d'A Corista com as telas apresentadas na mesma ocasião (Ao entardecer, Velho gameleiro, Pudor, Mamãezinha, Altar, Idílio, entre outras) pode levar a essa conclusão, ainda porque Lourenço Peixoto demonstra uma tendência plástica peculiarizada e de certo cunho modernista: aquela tornada possível pelo caráter conservador da formação do pintor e do seu meio social e revelada, não apenas pela nova expressão técnica empregada, mas até pelo título da obra, principalmente quando cotejada com as demais.

É preciso mencionar que a técnica do jogo ótico pelo uso das cores, vinda a público pela primeira vez na Festa, é elaborada pelo pintor durante anos, tornando-se mais complexa na década de 60. Ele lhe dá o nome de paralelismo.

Entretanto, Lourenço Peixoto permanece trabalhando, tanto na pintura de feitura tradicional (foto nº 12), quanto nas suas experiências de efeito ótico (foto nº 13). Tal

atitude evidencia que o pintor não se lança, nem antes nem depois, na conquista completa de uma inovação plástica, impossibilitando a si mesmo o desencadear e o amadurecimento de experiências estéticas mais consistentes.

Por outro lado, não é possível subestimar a tenacidade do pintor frente às dificuldades encontradas em um meio tão conservador em relação à pintura. A importância de Lourenço Peixoto, além de sua atuação frente ao Instituto de Belas Artes Rosalvo Ribeiro, deve ser enfocada em seu papel de propagador de novas idéias, de incentivador de discussões sobre arte em rodas de colegas e alunos. Infelizmente, seu pensamento se perdeu no tempo, sem registro e com poucos testemunhos. Assim, se o artista não alcança uma posição de ruptura através da arte, é correto estabelecer sua influência sobre algumas carreiras artísticas iniciadas e estimuladas por ele.

Portanto, com exceção d'A Corista, a pintura modernista de "traços elétricos e tintas ululantes" descrita por Valdemar Cavalcanti no texto "A gostosa pateada dos modernos", revela-se de cores bem mais suaves, em uma tendência particular, na qual é nítida a manutenção dos princípios e temas acadêmicos recobertos no "malabarismo das cores", "na ausência de detalhamentos", na espontaneidade gestual gerada, não no domínio do pincel, mas na velocidade de telas feitas "à última hora", como indicam numerosos cronistas da época (40).

Em nenhum momento se estabelece, com nitidez, a observância, na área da pintura, dos princípios básicos da semana paulista de 22, nem tampouco os objetivos de revitalização regional do movimento pernambucano.

Sob esse viés, considera-se superficial a afirmação de Valdemar Cavalcanti sobre Lourenço Peixoto e, por extensão, sobre o modernismo pictórico alagoano.

Anos depois, o crítico revê os fatos ocorridos na festa de 1928 e a identifica como "uma ruidosa e caricatural manifestação modernista"(41). A nova conotação dada ao acontecimento permite apontar outras peculiaridades do evento, não observadas pelos relatos jornalísticos da época.

O afastamento temporal e um outro ângulo de análise pode tangenciar, ao menos em parte, uma outra realidade dos acontecimentos e as intenções que os guiaram, assim como o fez Mário de Andrade, revendo a semana de 22 de São Paulo, em O Movimento Modernista – conferência realizada em 1942.

A Festa da Arte Nova é, em si, uma curta imitação da festa paulista (daí, talvez, o reconhecimento posterior do seu caráter caricatural), porém feita à maneira alagoana. Em vez de terminar sob as vaias e apupos da assistência revoltada, como ocorreu no Teatro Municipal de São Paulo, a festa de Maceió acaba ao som de músicas estrangeiras, como tangos e fox-trots, muito apreciadas pelos participantes, como noticiam os jornais.

E, se a decoração das paredes do Instituto de Belas Artes Rosalvo Ribeiro apresenta-se nas cores nacionais de verde e amarelo, os quadros, em sua quase totalidade, não revelam nenhuma tendência mais audaciosa na busca de raízes da brasilidade.

Na época, a região parece premida para tomar uma posição nítida em sua produção cultural, recebendo intensa propaganda dos novos movimentos estéticos: de um lado, ela registra o movimento regionalista de Recife, de forte apelo pela aproximação geográfica e pela identificação das raízes socioculturais; do outro lado ela é estimulada pelo Modernismo

paulista, com o sentido de ruptura frente ao passado colonialista, ao mesmo tempo em que o sente como uma ameaça velada de nova imposição cultural, principalmente pela força da repercussão, inclusive, a política.

Também na literatura, é nítida a dificuldade encontrada para optar entre o dois movimentos. O poeta alagoano mais importante da época, Jorge de Lima, serve como exemplo. São extensas as discussões sobre a época do seu posicionamento na tendência modernista e o início da sua produção literária nessa corrente (42).

Na própria Festa da Arte Nova, o poeta Emílio de Maya divulga seu poema, Meu Brasil do Nordeste, de evidente cunho regionalista. Ele próprio passa, no período de dois anos, de ferrenho crítico do Modernismo a seu defensor.

Tais ocorrências indicam a dificuldade encontrada pelos artistas em escolher claramente uma tendência. Essa dificuldade é mais evidente na área da pintura, seja porque os pintores têm pouco conhecimento dos princípios e objetivos do movimento modernista, apesar da propaganda realizada por Joaquim Inojosa, seja pela influência latente do ensino acadêmico, o único estabelecido em Alagoas (visto adiante), ou ainda pelo novo impulso nas raízes da tradição nordestina do Movimento Regionalista de Recife.

Além disso há, por parte dos pintores, uma ausência de conscientização das mudanças exigidas pelos novos tempos, principalmente através das transformações sociais.

Para dirimir o conflito da opção entre as duas tendências, a solução encontrada parece ter sido a adaptação híbrida de diversos princípios estéticos, os mais assimiláveis ao gosto social e devidamente adaptados às condições socioculturais de Alagoas. Por essa razão, a influência modernista na pintura alagoana não vai superar ou substituir o tradicionalismo. A arte continua a se nutrir nas fontes artísticas européias, notadamente na academia francesa, mas busca, também, agregar elementos regionalistas, ou, até mesmo nativistas.

A reorganização híbrida da produção pictórica da época é pouco denotada, porque ela continua subordinada à incipiente sustentação de uma sociedade marcada por uma forte feição rural, ainda regida, em grande parte, por uma economia agroexportadora e por valores tradicionais; portanto, ainda pouco afeita à modernidade.

Em conseqüência desse elemento de controle, a pintura perde o impulso para uma possível ruptura e consente em inovações bastante restritas. Como lembra Canclini, ao tratar das contradições latino-americanas entre o modernismo e a modernização, a questão é: como articular os valores locais e os do cosmopolitismo? Como responder às promessas da modernidade e à inércia das tradições? Onde achar uma solução?

Para isso, o caminho traçado pela pintura alagoana vai buscar a superação da rigidez da visão que antepõe a arte moderna à arte acadêmica, a tradição à renovação, o passado ao presente, o Sul ao Nordeste. Assimilando, aparentemente, o antagonismo de princípios estéticos, ela tangencia as limitações do Regionalismo, a tendência iconoclasta do Modernismo e areja as normas passadistas do academicismo.

É provável que, na solução encontrada, a influência do ensino acadêmico, dentre as citadas anteriormente, tenha um peso específico.

No período em foco, os professores atuantes no ensino (privado ou em escola do governo) ou na função de animadores culturais (caso de Lourenço Peixoto) são ex-alunos daqueles formados, no Sul ou no exterior, dentro da tradição acadêmica.

Esses ex-alunos são elos das influências recorrentes da escola clássica, a qual encontra ampla ressonância local em uma afinidade entre a obediência aos cânones acadêmicos e o **ser** cultural tradicionalista da sociedade alagoana.

O esquema fundamental da aprendizagem artística em Alagoas é a estrutura acadêmica, profundamente interiorizada nos pintores através da ascendência de seus professores, da visão das suas obras, da recepção do público às exposições, do sucesso da crítica, dos prêmios recebidos. É o peso institucional que pode ser detectado, tanto sob a face da aceitação social, quanto no respeito à ascendência do mestre.

Todos esses fatores ajudam a solidificar e a internalizar nos artistas a força do esquema da representação plástica, de cunho clássico, que vai servir como um princípio seletivo na aquisição de outros esquemas pictóricos.

O que entender como cunho clássico? Seguindo o pensamento utilizado por Calabrese, ao conceituar a "forma do clássico"(43), o esquema atuante na produção pictórica alagoana, até meados do século XX, é rigorosamente normativo e prescritivo, ao utilizar uma morfologia dotada de "ordem, estabilidade e simetria", originada nos cânones acadêmicos preexistentes, pela formação dos pintores e pela produção realizada até então, como foi visto na temática retratista do primeiro período.

A obediência ao cânone prescritivo da Academia harmoniza-se perfeitamente com a proposta de permanência de princípios sociais solidificados no transcorrer da história e da formação social da região, reforçando a mentalidade local, formada por valores vigentes do tradicional, do estável e do ordenado.

Esse processo de adaptação entre o sistema de produção artística e a mentalidade local evidencia a "força formadora de hábitos"(44) observada na formação de um esquema artístico carreado por décadas pelos pintores alagoanos e pelo gosto cristalizado da parcela social que os sustenta. A disposição geradora de esquemas aplicáveis em diferentes campos do pensar e do agir, dá-se o nome de *habitus* cultivado, conforme esclarece Bourdieu.

A ausência de um retorno reflexivo sobre a própria prática artística impede os pintores de se tornarem conscientes do processo desencadeado, principalmente, a partir da infiltração modernista, à qual respondem de forma aleatória, tanto na possibilidade de escolha de novos elementos transformadores do esquema plástico dominante até ali, quanto na rapidez em que é efetuada a produção artística exposta à última hora.

Como a cultura não é apenas "um repertório comum de respostas", como diz Bourdieu, a adaptação de Alagoas frente à influência do Modernismo é diferente da ocorrida em outras regiões do Brasil.

Ali, em uma sociedade claramente verticalizada, a representação pictórica criada na época é adaptada para transmitir um legado artístico assimilado por aqueles que detêm

o conhecimento prévio para entendê-la: a classe dominante, aquela que viaja, que visita museus estrangeiros, estabelecendo contato com obras respaldadas pela crítica e sacralizadas em galerias e espaços públicos, amoldadas ao seu gosto e à sua mentalidade.

É assim firmada uma experiência de familiaridade entre as obras vistas em outros lugares e as realizadas na Província.

O reconhecimento visual do já conhecido e, principalmente, do identificado resulta em um reforço do *habitus* e, conseqüentemente, na dificuldade de alteração de princípios ratificados e aceitos.

É preciso frisar que, nas poucas exposições ocorridas na primeira fase do período em foco, décadas de – 20 e 30 – comparece à visitação "o que Maceió tem de mais culto e elegante pelo espírito", como comenta o cronista. É na cumplicidade amoldada entre essa parcela social, a elite transculturada em viagens a outros centros, e os pintores alagoanos, que é estabelecida a participação de uma cultura artística comum, a familiaridade com o esquema representativo clássico, criando o liame mantenedor e estabilizador da influência da formação acadêmica por tantos anos, realimentando o gosto social, assentando uma representação simbólica coerente com sua necessidade, negando qualquer fator de mudança ao estabelecido, enfim, gerando uma cadeia de auto-alimentação cultural, na qual o modernismo estético é adaptado de maneira muito lenta e superficial.

Na questão do gosto social, é preciso ainda relembrar a contínua submissão econômica da maioria dos pintores alagoanos aos consumidores potenciais de suas obras. É provável que a obediência à exigência do gosto da elite, detentora do código necessário para apreciação das obras, seja mais um fator de sujeição do produtor artístico ao gosto do escasso mercado consumidor de arte.

Por isso, e originado pelos fatores expostos, o conservadorismo mantém-se estável numa produção pictórica de cunho clássico, exigente na representação objetiva do mundo dentro de um sistema de normas artísticas inculcadas, principalmente, pela convivência com obras produzidas à mesma feição. A tendência do hábito cultivado acarreta a negação do exame dos aspectos formais e das exigências internas da construção pictória, dificultando, também assim, possíveis modificações plásticas.

Dada essa contingência, os pintores, presos à sua formação e ao tecido social que os mantém – a parcela social sucessora da antiga classe dominante e agora representada pelos usineiros e alta burguesia urbana –, passam a identificar o seu próprio papel de produtores culturais com o valor dado pela sociedade à representação pictórica em si, acreditando que a manutenção de um significa a manutenção do outro. Por isso, frente a qualquer mudança que coloque em questionamento o esquema fundamental, isto é, os princípios artísticos assimilados por eles e por sua clientela, reagem de forma protetora na manutenção do hábito cultivado, deixando que só muito lentamente uma nova mudança ocorra. Esta se dá através da assimilação de novos elementos plásticos, selecionados pelo princípio formador – no caso, a tradição pictórica clássica. É uma nova interiorização, longa e difícil, porque se trata de substituir uma competência artística já apreendida e decodificada (45).

A produção pictórica, realizada no início do longo período ora enfocado, evidencia tal ajustamento. É o caso das telas de Zaluar Sant'Ana, José Menezes e José Paulino (fotos nºs 7, 10 e 11).

Antes, porém, de indicar certas características desses trabalhos, é preciso lembrar que Zaluar e Menezes sofreram críticas severas, quando expuseram obras com figuras humanas. Carlos Paurílio diz que "indubitavelmente, como figurista, Zaluar é um desastre"(46) e que Menezes não deveria pintar figuras, porque cria "um bando de aleijões"(47). Resta aos dois pintores, autodidatas, o tema paisagístico, agora analisado e pelo qual são elogiados pela crítica da época.

Nas telas enfocadas, observa-se, em primeiro lugar, a temática da paisagem vista em plano frontal. Os cânones acadêmicos da composição estão delineados no uso da perspectiva, no controle tonal, na espacialidade estabelecida pelo uso de planos sucessivos e encadeados por linhas diagonais na estrutura compositiva.

A parcimônia no uso da luz, que se apresenta difusa, ensombrece a paisagem, retirando-lhe qualquer vibração tonal de enfoques específicos. O efeito obtido anula a volumetria e chapa o campo pictórico. Menezes encontra uma outra solução com a mancha rósea central, porém também bastante esmaecida.

Nas três telas, a representação dos céus, do mar e das montanhas parece mediar a passagem da sensação ao sentimento, isto é, a passagem da impressão ótica captada pelo artista na amplidão da paisagem à criação de um clima de placidez e calma da praia e do campo. Na mediação, o conteúdo documental da Pajuçara e do Morro da Cotia funde-se no registro emocional da composição em que domina o caráter clássico. Esse predomínio anula a identificação geográfica, enfraquecendo o registro da paisagem regional.

As figuras humanas, quando usadas, diluem-se na paisagem onde só a vegetação, é nitidamente trabalhada: de um lado, coqueiros e hera da praia; do outro, palmeiras, mandacarus, árvores e arbustos floridos.

O uso de outros registros locais, como velas e barcos, lavadeira, casa e mocambo de palha, tenta criar focos de interesse ao olhar do observador; porém, perdem-se na largueza da paisagem, acentuada pela diagonalidade da estrutura composicional básica. O detalhamento de partes da composição revela uma técnica ainda preocupada com a representação realista. Nesse contexto, o conteúdo emocional das paisagens se fragiliza e as obras tornam-se um quase exercício de pintar à feição acadêmica.

A par da produção sob a temática paisagística, tão comum na época, existe também o costume arraigado de cópias de cromos, cartões postais e ilustrações, como a tela de Eurico Maciel (foto nº 9), muito apreciadas por uma emergente parcela social formada pela classe média: pequenos funcionários, comerciantes, etc.

A recorrência sistemática aos temas e à feitura clássica indicam a manutenção dos princípios acadêmicos, impedindo uma reelaboração mais profunda ou inovadora da linguagem artística.

O não desencadeamento de um processo estético renovador é ocasionado, também, pela permanência de uma conjuntura socioeconômica cristalizada em uma sociedade de cunho patriarcal e de economia arcaica, como foi visto na trajetória panorâmica do período, através do pensamento de Dirceu Lindoso.

Ao longo do período, a sucessão de exposições assistemáticas e de associações efêmeras denuncia, em textos jornalísticos de curtas notas, o langor da produção pictórica por décadas, visto que a busca pelo modernismo estético gerado pelo entusiasmo dos acontecimentos, patrocinados pelos literatos, revela-se superficial, desaparecendo tão logo termina o frenesi dos anos das Festas.

Se o "escândalo" da exposição de Pierre Chalita, na década de 60, parece romper com a monotonia dos eventos culturais plásticos até então ocorridos, a força do conservadorismo exposta nas numerosas crônicas jornalísticas sobre a exposição cobre rapidamente essa nova tentativa de mudar a pintura provinciana.

No levantamento dos textos decorrentes da exposição, evidencia-se um posicionamento por parte dos críticos com o desrespeito à religiosidade da sociedade alagoana e com os enfoques históricos referentes à possível nudez do Cristo. Entre eles, são raros os que expressam algum interesse crítico sobre a produção artística de Chalita ou com a temática das obras expostas.

Além do comentário já citado de Anilda Leão, apenas outra mulher aponta os "temas fortes, realistas", em que o artista "exprime o seu grande poder de expressão e movimento". A observadora, mais atenta ainda, comenta serem estas as mais acentuadas características das obras expostas (48).

A carência de uma apreciação crítica contínua e competente é um outro fator para o desconhecimento da produção pictórica, durante um longo intervalo situado no meio do período exposto.

Apenas um artigo, já em 1967, assinado pelo pintor Hércules Mendes, então estudante em Recife, evidencia o *continuum* da situação da pintura e do desenho em Alagoas (49).

Denunciando como "os principais artistas da terra se arrastam encapuçados e totalmente alheios à sociedade que os condiciona", o pintor revela sua tendência de crítico social, apontando "o marasmo" e a característica de uma "sociedade se negando a si mesma em expressão de cultura".

Refere-se ao desestímulo da falta de um mercado de arte, no qual o esforço de sobrevivência do pintor leva-o ao "cansaço que esmaga, que limita, que deprime, que oprime ou que desencoraja". Por outro lado, Hércules lembra a persistência de alguns pintores em uma "forma de atividade marginal, sem nenhum mérito, destinada a uma forma de consumo improdutivo (...)", servindo tão somente "a revelação do status".

O desabafo do artista evidencia a tendência contínua da sociedade alagoana em não considerar o pintor como um profissional (característica indicada no primeiro período),

utilizando-se de suas obras tão somente como símbolos adquiridos na representação de um dado nível social.

Adiante, Hércules indica a falta de "identidade com as raízes próprias da vida ou da expressão social". E indaga-se:

> *"Como pintar madonas se estamos perplexos com a miséria? Como se o mais que se vê são mulheres esfarrapadas? Como riscar anjinhos se o que mais temos são crianças desidratadas? Como procurar beleza se o povo anda mórbido pelas calçadas?"*

Justifica-se a citação crítica por evidenciar fatos esclarecedores e determinantes da produção pictórica em Alagoas, vista através de um pintor local.

Nenhuma crônica ou nota jornalística da fase posiciona-se criticamente sobre o que acontece na pintura. Até meados da década de 80, são as notas das colunas sociais as poucas fontes de informação sobre as ocorrências artísticas no Estado. O frágil entusiasmo social pelas exposições de arte e o persistente alheamento da sociedade sobre o processo artístico impedem um aprofundamento qualitativo da produção pictórica durante décadas. Acontecimentos culturais se sucedem assistematicamente e terminam pela desmotivação de seus organizadores ou pelo desvirtuamento de seus objetivos (50).

É apenas na década de 70, graças à intensificação dos movimentos culturais no Estado, que a produção da pintura alagoana passa por novos momentos, ocasionados principalmente pelo surgimento de outros pintores.

Se as exposições se sucedem sem grandes novidades até aqui, é nítido o aumento da produção plástica. Embora não ocorra qualquer grande mudança com a produção artística vista anteriormente, um maior número de telas começa a chegar ao público através de exposições montadas em paralelo com os eventos culturais propiciados pelo Governo, principalmente pelo Departamento de Assuntos Culturais.

O figurativismo pictórico se mantém absoluto, porém com novas conotações. Estabelecendo-se um paralelo com a temática retratista, vista no primeiro período da trajetória artística (fotos n°s 3 e 4), indica-se agora um novo tipo de retratado: pessoas do povo, registradas pelos veteranos pintores Luís Silva e Zumba e pela estreante Vânia Lima (51).

Embora o trabalho dos três não apresente distanciamento do ensino tradicional, do qual são ex-alunos, não é possível negar a inovação temática no registro de um personagem social, até então raramente enfocado (fotos n°s 15, 16 e 17).

Para o novo retrato, nas obras dadas como exemplo, a estrutura composicional se torna adequada, perdendo a rigidez anterior da pose artificial centralizada, a pobreza do fundo chapado e o tratamento difuso dado à luz.

A assimetria é uma das características da estrutura composicional que distingue essa produção da anterior. Ela é enfatizada, em Luís Silva, pela diagonalidade da figura do primeiro plano; em Zumba, pelo registro da gestualidade do modelo, e, em Vânia Lima, pelo deslocamento das figuras e planos geometrizados.

Se, em Zumba, a singeleza do fundo apenas enfatiza o contorno da figura que fixa calmamente o observador; tanto em Luís Silva como em Vânia Lima a perspectiva espacial se torna mais complexa. O primeiro utiliza o traçado diagonal do piso e da linha do trem, projetando ainda mais a figura do primeiro plano; a segunda elabora numerosas formas geométricas de tons diferentes que, enfatizando a figura do primeiro plano, projeta uma espacialidade profunda em nítida diagonalidade.

A luz dá ênfase aos claros e escuros, sombreando faces vincadas, maxilares e tendões, panejamentos e texturas diversas. Sem um foco nítido de expansão luminosa, a sobriedade tonal realça a simplicidade do retratado, vestido em trajes cotidianos.

Os rostos contidos, fletidos, a atitude calma, concentrada em si ou no trabalho, a modéstia da gestualidade no posar, andar ou no trabalhar revela esse novo personagem social, o trabalhador. Entretanto, nenhum dos três artistas consegue ampliar a temática ou introduzir inovações estéticas mais avançadas. Permanecem coerentes na repetição do tema e na estrutura composicional.

Outros pintores precisam ser enfocados no fim desse segundo período, pela constância de sua atuação no panorama da pintura alagoana nos anos 60 e 70.

Em primeiro lugar, Pierre Chalita, que, após os fatos ocorridos em 1965, e já citados, continua trabalhando sem interrupção na mesma temática desenvolvida desde sua volta a Maceió: série do Paraíso e série do Baile (fotos nºs 22 e 23).

Em uma obra de características expressionistas, reveladora da influência da sua formação acadêmica européia, Chalita expressa, principalmente pelo movimento dado às suas figuras, a força da sua construção plástica. Dono de uma gestualidade firme e sensual, sua obra mantém uma coerência estilística e temática ao longo dos anos.

Sua influência como professor, animador cultural e como artista atuante no meio social é abrangente e notória, tanto quando se examinam os trabalhos de seus alunos, quanto na repercussão de suas exposições locais e promoções artístico-culturais.

Seu prestígio acarreta, pela própria formação do pintor, uma influência artística de tendência conservadora, acentuada pela permanência temática e técnica da sua produção pictórica, pelo largo espaço de tempo de sua atuação como professor e animador cultural e pelo seu distanciamento frente às tendências artísticas mais contemporâneas, como ocorrerá nos acontecimentos registrados no período subseqüente.

Porém, a impressão de um neo-conservadorismo, que hoje parece embaçar a figura e a atuação do artista, é originada pela incompreensão inicial de seu trabalho, desde a sua primeira exposição em Alagoas.

Na ocasião, uma crítica mais fundamentada e abrangente indicaria a carga de denúncia e contestação aos costumes sociais, as conotações psicológicas dos personagens retratados, o conteúdo denso, que embora pareça se revelar à primeira vista pelo impacto visual proporcionado, permanece latente à espera de um olhar mais atento e criterioso. Portanto, as telas exibidas naquela oportunidade possuíam características bastante inovadoras, quando comparadas com as que eram realizadas em Alagoas.

A incompreensão pela sua obra parece ter gerado, em conseqüência, um controle progressivo nas figurações e no conteúdo erótico acarretando, apesar da constância temática, uma simplificação no uso dos elementos plásticos. O enfraquecimento visual advindo dessa escolha é claramente percebido na diminuição da força tonal, na perda da sensual volumetria e na redução da tensão dramática das massas corporais.

Outro pintor surgido na época em questão (anos 60 e 70) é Fernando Lopes, um dos raros artistas alagoanos a expor anualmente, entre 1959 e 1980.

De caráter reservado, F. Lopes trabalha uma temática figurativa, composta basicamente de rostos e casarios, sempre refeita e que se torna, aos poucos, mais complexa.

Estabelecendo uma estreita relação entre tema e técnica, o pintor, "um desenhista que pinta", usa como base um desenho caligráfico minucioso, seguro e detalhista.

Em sua produção constante e sob a invariável temática, Fernando Lopes cria um número significativo de telas fortemente caracterizadas e influenciadas pelo pré-renascimento italiano (52). Entre elas, destaca-se a série Negra (anos 70) e a série Póvoa-Mundo (década de 80).

Não se pretende fazer uma leitura da intensa produção realizada pelo pintor, mas indicar certos elementos distintos da sua temática e a sua evolução, que servirão como ligação entre o segundo e o terceiro períodos da trajetória da pintura alagoana.

Sua produção inicial é marcada pelas madonas, depois seguidas pelas feições femininas, repetitivas, ambíguas, rígidas, geralmente postadas de perfil (característica muito comum em grande número de pintores que trabalham com a figuração feminina e influenciados por esse pintor), com sombras e traços que salientam a conformação facial, rodeadas por jóias e panejamentos suntuosos e extravagantes, sob feitio orientalizante, de sedas e brocados lavrados.

Os casarios apresentam-se em plano frontal estilizados e chapados sobre fundos escuros, destacando-se igrejas (com elementos da arquitetura românica e gótica, como rosáceas e arcobotantes), torres, chaminés, bandeiras, faixas, nuvens, fumaça e outros elementos decorativos (foto nº 25).

Os tons profundos salientam a carga mística enfatizada, em um tema como no outro, no uso de signos cabalísticos e cósmicos (sóis, luas, estrelas, cometas e espirais), integrando a arquitetura ou os rostos em uma composição complexa, não em sua estrutura, mas no detalhamento minucioso de texturas, recortes, truncamentos óticos e cuidadoso acabamento (foto nº 24).

O uso imagético de componentes do passado parece guardar a intenção do pintor em apontar a inevitável decadência do futuro, mas, ao mesmo tempo, registra a nostalgia pelo luxo e sofisticação perdidos na vida moderna.

O caráter decorativo e aparentemente superficial dessa obra agrada à camada social compradora e para a qual passa despercebida a crítica latente nela contida, ecoando, apenas, a saudade de antigos privilégios de ostentação.

Assim, a produção do pintor deixa transparecer um posicionamento estético paradoxal entre o passadismo (na representação) e o contemporâneo (na crítica), o que dá uma qualidade peculiar a toda sua obra, principalmente sob a temática do casario.

A produção desse tema segue uma constância na estrutura composicional que se apresenta, com grande freqüência, dividida em uma linha horizontal que delimita a tela em dois planos: superior e inferior (foto nº 25).

Na parte superior, os conjuntos arquitetônicos apresentam-se em faixas horizontais, estáticos, vazios, apoiados na linha divisória, com absoluta ausência de figuras humanas e de perspectiva. Na parte inferior são desenhadas montanhas, rochas, formas orgânicas, bases de madeira, arabescos, círculos e, por fim, partes desse arcabouço soltos na tela.

Em ambas as partes, superior e inferior, o desenho detalhado chapa-se contra o fundo de tons escuros, trabalhado, muitas vezes, com texturas sobrepostas e emoldurado por panejamentos como uma boca de palco.

A série Póvoa-Mundo (póvoa de povoado) reúne todos esses elementos e apresenta-se com o casario adernando sobre a estrutura inferior, feita aos pedaços como abalada por um efeito sísmico. A configuração, representada no abalo que destrói o mundo antigo, é estabelecida com tanta ênfase, que o autor é homenageado na terceira exposição do movimento de renovação estética da Cruzada Artística, ocorrida em fins dos anos 80, como é visto no período final adiante.

Outro pintor que deve ser relembrado como um elo de ligação entre uma etapa e outra é Hércules Mendes. Seu posicionamento como artista, enfocado em seu texto crítico citado anteriormente, é nítido e constante, e sua obra, formada mais por desenhos que por pintura, assim o demonstra.

A produção de Hércules, basicamente figurativa, tem como tema elementos regionais e o registro do humano visto sob a perspectiva da problemática social, ora numa crítica sutil, ora em imagens fortes até a dramaticidade (foto nº 26), ora em formas líricas quase abstratas. A mesma temática é seguida, com constância, por Irene Duarte (foto nº 44).

Uma das maiores características do artista é a experimentação e a utilização de materiais insólitos, como tecidos, papéis, cascas e colagens diversas, em uma época na qual apenas a tela e o óleo eram respaldados pelo gosto social.

Embora o artista trabalhe em diversas áreas da arte, como desenho de humor, criação de logotipos, ilustrações e murais, é no desenho e na pintura que inicia sua carreira, retratando figuras humanas das baixas camadas sociais: mendigos, apanhadores de lixo e carregadores, sob a influência de sua infância, no bairro de Jaraguá (tema igual é retomado anos depois por Eduardo Xavier, (foto nº 32). É uma obra de temática social inédita na produção artística alagoana, até a década de 60, e que Hércules Mendes pratica em paralelo com uma outra, baseada nas raízes folclóricas.

Nos desenhos de cunho folclórico, Hércules, muitas vezes, alia ao conhecimento do tema o viés do humor, ou da ironia, criando imagens lúdicas de clara conotação regional.

Já nos trabalhos sob a temática social, registra-se a disposição de denunciar, através de um desenho minucioso, a situação dramática de uma larga faixa da população alagoana. Sem seguir um esquema composicional repetitivo, porque cada obra é resolvida de maneira diferenciada, o artista mantém, no domínio do material utilizado e da temática enfocada, uma coerência estilística de nítida caracterização do seu trabalho.

Sem resvalar para a simples ilustração, ele une à sua análise do contexto social uma interpretação simbólica de ótica pessoal, através da escolha de elementos caracterizadores e presentes no contexto da realidade local, como: cana-de-açúcar, cocos, animais, crianças, ossadas, entre outros.

Para alcançar a integração dos elementos usados, o artista trabalha com valores vívidos e reais da trágica condição humana vista de uma forma personalizada e fiel, ao definir o sujeito e a condição histórica do momento. Tal enfoque explicita a razão por que sua produção artística, sob a temática social, não é consumida por uma sociedade tão acostumada visualmente a outro tipo de registro pictórico.

Ainda outros pintores podem ser citados, durante a última fase desse período: Roberto Lopes (foto nº 18), Edgard Bastos (foto nº 19), Getúlio Mota (fotos nºs 20 e 21), Vicente Ferreira (foto nº 27) e, ainda, F. Bismarck, Rosival Lemos, Rogério Gomes e Reinaldo Lessa. Todos seguem a pintura figurativa.

Dentre esses, é preciso fazer uma curta observação sobre Getúlio Mota. Fundador da Escolinha de Arte de Maceió, conforme já referido, o pintor tem, na experimentação de materiais para desenvolver outras linguagens artísticas e na busca de efeitos óticos na pintura, sua mais nítida diferenciação entre sua produção e o que continua sendo feito na grande massa da produção pictórica alagoana na época em foco.

Embora seja classificado pela crítica jornalística como um pintor surrealista, Getúlio Mota parece buscar, porém, um registro pictórico baseado na ilusão ótica, gerada entre o que pinta e o que é visto à distância da tela, isto é, entre a observação próxima e a afastada, e não o registro do subconsciente ou de imagens oníricas como pauta o Surrealismo, indicando o mundo interior como o modelo a ser seguido.

Entre 1971 e 1983, o pintor trabalha na série do Lagartixemburgo (foto nº 20), na qual reúne figuras femininas e lagartixas. Em seguida, trabalha buscando um outro efeito ótico, em que os elementos usados criam outra aparência, de acordo com a distância da observação (foto nº 21); em ambos os processos, porém, o pintor mantém uma estrutura composicional clássica. Nos últimos anos, encontram-se poucas obras de sua autoria.

O que se deduz na esfera crítica da trajetória artística realizada entre 1926-1980, é o número restrito de pintores que alcançam um nível significativo, seja no número de obras realizadas, seja na qualidade obtida, seja na adesão às correntes artísticas mais atualizadas.

As dificuldades acarretadas, e de certa forma já apontadas entre 1892-1926, como o isolamento geográfico, a falta de escolas e de material adequado, a ausência de crítica competente, a busca pela sobrevivência e pelo reconhecimento artístico em um espaço social tão restrito, são obstáculos que continuam a ser encontrados pelos que se dedicam à pintura entre 1926/1980.

Em 1980, Chalita, ao tratar em um artigo a pintura em Alagoas, reconhece os estilos pessoais conquistados por artistas como Lourenço Peixoto, José Paulino, Miguel Torres

e, principalmente, Fernando Lopes. Porém, também denuncia a falta de cultura histórica que impele muitos pintores "a uma forma de expressão estereotipada" acomodada "facilmente a uma Arte de importação; como um artigo de consumo que somos obrigados a aceitar a bem de interesses diplomáticos"(53).

Excedendo o ponto de vista do referido texto, é preciso salientar que, nesse período, é a busca feita pelos pintores alagoanos para encontrarem um lugar dentro da cultura legitimada pela classe dominante que os leva a utilizar cânones estéticos assimilados por ela.

Pela necessidade de atender ao gosto da elite, estabelece-se que o obstáculo encontrado por esses pintores, para alcançar uma evolução em sua prática artística, encontra seu limite na rede das relações de dependência econômico-cultural, entrevista na formação histórica da região e na cristalização de um sistema de aprendizagem e de influências sociais de caráter conservador.

Esse ponto de vista é evidenciado no festival de Verão e na Escolinha de Arte. Qualquer realização de evento ou movimento cultural necessita de uma atitude individual – do esforço e persistência de uma pessoa que encabece, dirija e mantenha o movimento. As influências são superficiais e de curta duração e não produzem alteração na apreciação estética da população em geral.

3º Período 1980 - 1992

Forma / Fundo: a dinâmica se estabelece

Trajetória Histórico-Social

O início da década de 80 revela a economia alagoana ainda dependente do setor primário, atrelada à agroindústria canavieira, sem liquidez financeira e endividada junto ao Banco do Brasil, bancos oficiais estaduais e bancos privados, situação geradora de dezenas de concordatas comerciais.

Por outro lado, também é a época do lançamento do pólo industrial cloro-álcool-químico em Marechal Deodoro, na tentativa de implantar um setor secundário, como estratégia para a recuperação econômica do Estado. Voltado maciçamente para o mercado externo, o Pólo Cloroquímico, como é chamado, é indicativo da junção entre a economia tradicional, baseada na cultura canavieira e na exploração de matéria-prima disponível na região (salgema), e a indústria moderna de transformação química.

Alagoas, nessa época, lança-se também como importante centro turístico, tornando-se conhecida nacionalmente através de amplo trabalho de propaganda jornalística, baseada em sua beleza natural e peculiaridade regional (comidas típicas, folclore, artesanato e praias).

Embora a discrepância social continue evidente na demonstração irrefutável da manutenção de bens nas mãos de poucos (em uma das mais altas concentrações de renda no País), tanto a implantação do núcleo básico do Pólo e de novas micro e pequenas empresas, quanto o *boom* turístico, trazem aumento significativo para a formação da pequena classe média do Estado e para a fixação de profissionais autônomos e especializados. Essa parcela social é reforçada pelo número expressivo de funcionários públicos municipais, estaduais e federais.

O desencadeamento dessas transformações de uma modernização tardia, suscitadas pelo turismo e implementação empresarial, porém, parece não surtir amplo efeito para reverter a situação negativa da formação básica de Alagoas. Permanece alto o índice de analfabetismo, fruto de um precaríssimo sistema educacional; detecta-se expressiva parcela de miséria absoluta, devido às reduzidas possibilidades de emprego, gerando um caldo de cultura da violência social; constata-se uma destruição acelerada das riquezas naturais da flora, fauna, lagoas e praias, nas soluções imediatistas de um pseudo aceleramento industrial e urbano.

Embora a situação socioeconômica permaneça, em sua raiz, basicamente a mesma em todo o desenrolar da trajetória histórico-social registrada, a área cultural do período parece superar, por momentos, a negatividade do espectro socioeconômico e atravessar momentos marcantes que possibilitarão a conquista de uma nova visão cultural, principalmente nas artes plásticas.

O primeiro episódio artístico dos anos 80 refere-se às Celebrações Camonianas, em homenagem ao IV Centenário da morte de Camões, organizadas pela Universidade Federal de Alagoas. Além dos seminários ligados à área literária, há uma exposição de pintura sob a temática interpretativa do poema Sete anos de pastor, realizada por sete artistas, "entre os mais representativos de Alagoas"(1). São eles: Rogério Gomes, Pierre Chalita, Roberto Lopes, Hércules Mendes, Gaspar Luiz, Rosival Lemos e Getúlio Mota.

Entre esses artistas reconhecidos e aceitos pela sociedade, dois podem ser citados por diferentes razões: Hércules Mendes, persistente em ressaltar em sua evolução artística o aspecto social, através de novos enfoques formais e uso de materiais diferenciados (o catálogo desse evento reproduz de maneira taxativa a posição absolutamente contrastante de seu trabalho em relação aos outros pintores da mostra, seja pelo enfoque do tema dado, seja pela técnica ou pelo aspecto formal: nus frontais masculinos e femininos dançando, realizados com poucos traços, sob fundo negro em bico de pena), e Rogério Gomes, que, atravessando diversas fases anteriores, caminha paulatinamente para ser um dos primeiros pintores abstracionistas de Alagoas.

O segundo evento cultural da década é a criação, em 24 de setembro de 1981, da Pinacoteca Universitária da Universidade Federal de Alagoas, situada no subsolo do Museu Théo Brandão e dirigida pelo pintor Rogério Gomes até o final do ano de 1990.

A Pinacoteca Universitária tem como objetivo preservar e difundir as atividades artísticas, reunindo e expondo obras de pintura, escultura, gravura e desenho, e promovendo debates, visitas de escolas e cursos de artes plásticas. Por seu lado, o Museu Théo Brandão, de Antropologia e Folclore, criado em 1975 sob o nome de um dos maiores folcloristas do Nordeste, reúne um acervo de arte popular doado pelo seu patrono. Oferece cursos, promove exposições, feiras de artesanato e diversas atividades culturais.

Durante anos, a direção da Pinacoteca, unida à direção do Museu, sob a responsabilidade de Carmem Lucia Dantas, proporciona uma série de ocorrências artísticas com lançamento de livros, como Um brinde à felicidade, de M. Amélia G. C. Pessoa, ocasião em que foi realizada uma das primeiras instalações artísticas em Alagoas, planejada e montada por Rogério Gomes; exposições como Anistia – vida e obra de Teotônio Vilela; Circuito de Artes Plásticas do Nordeste; visitas de Fayga Ostrower e Francisco Oiticica F°; conferências como Múltiplos Aspectos da Arte Contemporânea, de Marcus de Lontra Costa; cursos, como Arte Proposta I, de Jadir Freire; documentação, a exemplo de filmes sobre os pintores Francisco Lopes, Rogério Gomes e Vicente Ferreira, realizados por Celso Brandão, cineasta premiado nos I, II, V, VII e VIII Festivais do Cinema Brasileiro de Penedo, entre outras atividades do mesmo teor (2).

Na área de pintura, além dos fatos citados, uma das ocorrências mais importantes abrigadas pela Pinacoteca Universitária e realizada através do projeto Arte Proposta I é o

curso de Arte e Criatividade, patrocinado pela Funarte, ministrado pelo artista plástico baiano Jadir Freire em novembro de 1982.

Nesse evento, o uso de novas técnicas, a experimentação de materiais inusitados, a utilização de espaços abertos, numa interação entre a prática artística e o meio ambiente estimulante em cor e movimento, são alguns dos pontos levantados no curso e compartilhados por um grupo numeroso.

Em seu encerramento, é montada uma ampla exposição intitulada Mostra Experimental exibida no espaço físico da Pinacoteca, no jardim da instituição, invadindo até o passeio público. Uma das maiores assistências já reunidas na cidade ocorre na inauguração, que não exibia apenas as obras feitas no decorrer do curso, mas todo o processo artístico abrangido nas experimentações plásticas, algo absolutamente inédito a todos os visitantes.

Embora, aparentemente, muitas das pessoas envolvidas no processo deflagrado pelo curso não tenham continuado no campo artístico, o fato suscita em outras a motivação para iniciar algumas mudanças no pensar e no trabalhar com a arte.

Outro episódio acontece pouco antes, em outubro de 1982, quando ocorre uma exposição de artistas baianos, contatados pela crítica baiana Glaucia Lemos. A Galeria Grafitt, de Lula Nogueira e Petrúcio França, recentemente inaugurada, acolhe a mostra dos artistas Estela Macedo, Paulo Mattos e Richard Wagner. A primeira usa grafite sobre papel; o segundo registra signos de candomblé com nanquim e aquarela sobre papel; o terceiro apresenta trabalho abstrato em acrílico sobre tela.

A exposição representa novidade para Alagoas, tanto na utilização de novos materiais para um meio acostumado ao óleo sobre tela, como na releitura temática das raízes culturais, além de apresentar a singularidade no uso do abstracionismo. Pode-se dizer ser esta a primeira ocasião em que o público alagoano em geral vê obras de tendência abstrata.

O passo seguinte para estimular uma renovação visual na pintura de Alagoas ocorre com a exposição de Maria Amélia Vieira, que retorna a Maceió, vinda de um curso de Comunicação Visual feito no Rio de Janeiro. Ela monta, em 1983, através do Projeto Zumbi, da UFAL, a exposição Cabanada, no prédio da Associação Comercial, situado no bairro do Jaraguá.

Embora alguns de seus trabalhos tenham alusões paisagísticas, em muitos deles é revelada completa abstração. A artista usa basicamente colagens com papéis, tecidos, estopas e palha de coqueiro para montar suas telas de proporções médias. Essa exposição passa quase despercebida nos meios culturais e jornalísticos da cidade, embora seja uma das primeiras manifestações abstracionistas em Alagoas.

Outra tentativa de mudança na pintura em Alagoas acontece com a criação do Grupo Anonimato, formado por ex-alunos de Jadir Freire, ainda entusiasmados com o sucesso da mostra coletiva do final do curso. Porém, logo o grupo desmobiliza-se. Com a agregação de outros elementos, sob certos aspectos, esse grupo pode ser considerado uma das causas do surgimento de uma nova reunião de artistas, o Grupo Vivarte, ocorrida em 1984.

O início do ano de 83 é agitado com a polêmica estabelecida entre a crítica e professora Glaucia Lemos e o artista e professor Eduardo Xavier.

Em 2 de março, é publicado no Jornal A Tarde, editado em Salvador, o artigo intitulado Arte-Brasil-Arte-Alagoas, assinado por Glaucia Lemos e elaborado por solicitação de Herbert Magalhães, responsável pela coluna de arte do periódico.

Professora de História da Arte no Centro de Belas Artes de Alagoas, da Fundação Teatro Deodoro, em Maceió, cidade onde mora há um ano, a baiana Glaucia Lemos, no decorrer de seu texto, emite opinião sobre a produção pictórica alagoana, revelando que a Maceió-artística é um "vasto campo a ser trabalhado" criticamente. Menciona o fato de o abstracionismo ainda não ter chegado ao Estado, vítima de "80 anos de atraso" em relação à Europa. Enfatiza que, na região, "só o óleo sobre a tela é reconhecido como arte verdadeira", sendo dada pouca importância ao desenho como forma de expressão por si só, e "só eventualmente se encontrando trabalhos à tinta-aguada". Termina, indicando alguns pintores e suas principais características (3).

O artigo suscita uma resposta de Eduardo Xavier, artista e posteriormente professor de História da Arte no Centro de Estudos Superiores de Maceió – CESMAC. Ele considera que o texto ataca "implacavelmente os artistas plásticos" da região, com a sua autora "pondo em prática a mordacidade e mofineza próprias de arvorados e pretensos 'críticos d'arte'". Estabelece, também, que a professora e pintora abstrata Glaucia Lemos "continua a se louvar, sutilmente, por toda a coluna, como se ela fosse um Vasco da Gama da pintura, aportando por aqui". (4)

Ao mesmo tempo, Xavier indica a formação artística do passado e denuncia a carência do Estado em escolas de arte estruturadas, que elucidassem as diversas tendências com o auxílio de professores capazes.

E, mais enfático ainda, expõe as dificuldades dos pintores locais em aderir às novas tendências: "Por força do modernismo, temos que ser abstratos e sair borrando as telas à toa?" Finalizando, Eduardo Xavier reafirma a tendência clássica, "vai daí, entre outros aspectos, o nosso gosto, e bom gosto, pela pintura figurativa".

A resposta final de Glaucia Lemos (5) reaprofunda algumas de suas colocações e aponta suas omissões no texto inicial.

O grande mérito dessa polêmica pública é evidenciar as carências da formação dos artistas alagoanos e como isso se patenteia aos olhos de uma conhecedora do assunto artístico – mas desconhecedora dos meandros autoprotetores das relações sociais em Alagoas – ao mesmo tempo em que possibilita um momento de reflexão entre os artistas mais jovens engajados em novas buscas plásticas.

Um dos resultados mais nítidos da infiltração da polêmica nos meios artísticos de Maceió é o fato de, posteriormente, em 1985, Eduardo Xavier reconhecer o "enraizado gosto que cheira a acadêmico" da pintura alagoana, tanto em relação aos pintores quanto ao público (6). Ao mesmo tempo, aponta a tendência local no "aprimoramento da forma e no

colorido gentil", nas telas voltadas para a "figura humana, a paisagem e a natureza-morta como forma de expressão plástica (...)", em uma evidente concordância tardia com a parte inicial da crítica anterior de Glaucia Lemos.

Uma nova agitação nos meios artísticos ocorre quase paralelamente. A criação do Grupo Vivarte, em 15 de junho de 1984, e a inauguração do Circo-Bar Birinha, em 8 de julho do mesmo ano.

O Birinha é organizado por Haylton Rocha, recém-chegado do exílio na Europa, com o objetivo de fundar a Sociedade Casa do Artista Alagoano, para amparo dos artistas e local de confraternização entre eles.

Porém, a estréia do Circo, em plena praia da Pajuçara, torna-se uma festa de proporção tal e de características não aceitas pela sociedade local, que o projeto termina em balbúrdia geral, antes de ser implantado.

Em compensação, o Vivarte é o grupo de artistas alagoanos de mais longa duração na história das artes em Alagoas: iniciado em 14 de junho de 1984, termina lentamente em meados de julho de 1985.

As primeiras reuniões, os objetivos do Grupo, as discussões teóricas e a revelação de seus limites estão contidos num texto inédito intitulado O Noitário de uma Revolta, de autoria da pintora Maria Amélia Vieira e de Ricardo Maia, destacado animador cultural de futuros eventos artísticos. A primeira exposição coletiva do Vivarte ocorre em 17 de agosto de 1984 no hall da Caixa Econômica Federal, sendo treze os artistas presentes: Maria Amélia Vieira, Ricardo Maia, Dalton Costa, Irene Duarte, Gerson Bezerra, Judivan, Manoel Viana, Salles, Paulo Caldas, Roberto Ataíde, Francisco de Assis, Edgard Bastos e Fernando Bismarck.

A mostra é apontada pela imprensa como "uma rebelião passiva contra o marasmo pictórico que domina há anos as telas dos artistas de Alagoas"(7).

No mesmo ano de 1984, na Galeria Miguel Torres, o Grupo expõe em homenagem a Jorge Cooper - 40 anos de poesia; e, em 1985, com o Grupo já enfraquecido, abre-se nova mostra na Associação de Cultura Franco-Brasileira, a Aliança Francesa de Maceió.

Aos poucos, o Vivarte se desmancha, e suas últimas reuniões terminam, em espaço cedido pela Pinacoteca Universitária, onde ocorre também sua última exposição, em 29 de junho de 1985.

Ainda em 1984, sob a coordenadoria técnica da Pinacoteca, a UFAL organiza uma exposição sobre a cultura alagoana, a qual é levada para Roma e exposta no Museu Sant'Egidio. Acompanha um catálogo, focalizando desde a situação geográfica até aspectos históricos, econômicos e político-culturais do estado, abrangendo nomes, manifestações populares e seus mais destacados artistas e pintores.

No ano seguinte, em 27 de junho, é inaugurada, com uma exposição coletiva, a Galeria Karandash, criada pelos artistas Maria Amélia Vieira e Dalton Costa. É uma das poucas galerias particulares em Maceió a manter-se aberta e atuante por anos. Em princípio, ela objeti-

va trabalhar apenas com arte contemporânea; porém, a condição do mercado de arte local não torna possível manter essa exigência. Por isso, durante certo tempo, a galeria trabalha com quase todos os tipos de correntes artísticas, tentando manter o melhor nível possível de qualidade.

Nessa mesma ocasião, retorna para Alagoas, depois de permanecer por muitos anos no Rio de Janeiro, o advogado Romeu de Mello Loureiro, pessoa interessada em arte e que inicia a elaboração semanal de comentários jornalísticos sobre as exposições ocorridas na cidade, tornando-se, inclusive, curador de algumas delas (8).

Ainda em 1985, um grupo de artistas, apoiados por políticos alagoanos, expõe em Brasília, no Congresso Nacional.

Por um curto período, as exposições continuam ocorrendo sem trazerem novidades, indicando, com isso, certo vazio cultural na área de artes plásticas.

Entretanto, em 1987, os acontecimentos artísticos aceleram-se. Entre os primeiros, está a exposição de Rogério Gomes (abril), na Galeria Karandash, em conjunto com Jadir Freire. Intitulada Os caminhos da Paisagem, ela traz a público a série Reconstruir I de cunho neoconstrutivista, último passo para que Rogério Gomes adentre pelo caminho da abstração construtiva.

Numa série de exposições coletivas e individuais, destacam-se, entre outras: Fernando Lopes, na Sucata Decorações (agosto), lançando a série Póvoa-Mundo; Lula Nogueira, em conjunto com Manuel Viana (setembro), na Galeria Karandash; Haylton Rocha, na Galeria Lourenço Peixoto (setembro), com a série Mutantes, expondo 20 telas, nas quais a composição abstrata é presa a um ponto central, possibilitando que os quadros sejam pendurados em diferentes posições (foto nº 34); Reinaldo Lessa, na Sucata (novembro); Ivson Monteiro, na Galeria Miguel Torres (dezembro); e, novamente, Fernando Lopes, na loja de decorações Art&Design (dezembro).

Nesta agitada chegada do abstracionismo em Alagoas, surge um novo grupo de artistas, sob a organização dos pintores Paulo Caldas e Ricardo Maia (este último mais animador cultural do que pintor), que propõem uma mostra coletiva sob o título de Cruzada Plástica. O evento ocorre em 12 de março de 1987, na Galeria Miguel Torres.

Para Maia, este acontecimento é "fruto culturalmente colhido das idéias-estéticas semeadas pelo Vivarte no seu tempo fenomenal de existência (quase um ano e meio de reuniões!)", como consta no catálogo.

A primeira exposição, sob o epíteto de 1ª Jornada, é intitulada A Nova e Novíssima Pintura Alagoana tendo a participação de Valéria Sampaio, Dalton Costa, Ricardo Santana, Silvano Almeida, Álvaro Brandão, Lael Correa, J. Martins, Roberto Athaíde, Lula Nogueira, Edgard Bastos, Maria Amélia Vieira e os organizadores.

O catálogo, lançado posteriormente, em 28 de julho, é dedicado ao pintor Rogério Gomes, à crítica Glaucia Lemos e à história do Grupo Vivarte. O lançamento possibilita uma outra exposição rápida com os quadros da primeira jornada e um recital de piano.

A apresentação de catálogo, recheado de fotos e textos, é assinada por Ricardo Maia, que assim objetiva a mostra:

> *"(...) projeto 'Pedra de Toque', a 1ª Jornada de uma série de outras que deverão reunir sempre o que eu considero a nossa dispersada e solitária avant-garde (vanguarda) caeté: na tentativa intelectual-sistemática de identificá-la e coaguló-la num tempo-histórico que, a meu ver se apresenta mais-que-perfeito (oportuno também!) para encontros inteligentes com as artes plásticas do nosso Estado".*

Os princípios do grupo são reforçados por manifestos e propostas escritas, mas parte da crítica jornalística não se manifesta positivamente, expressando a "heterogeneidade que vai desde a classe social às raízes da experiência artística de cada um (...)".

Essa mesma crítica acompanha todos os episódios artísticos da Cruzada, emitindo diferentes opiniões, não apenas de apoio, mas também, estabelecendo falhas no programa de renovação estética pleiteado pelo grupo. Benedito Ramos menciona os fatos artísticos como uma manifestação que não se realiza, como um grito que não se ouve; enquanto que Romeu Loureiro nega a viabilização da Cruzada como um movimento de vanguarda efetivo e atuante, pela indefinição da linguagem plástica originada da falta de embasamento teórico; mas Marcos de Farias Costa salienta a intenção do grupo que não fica apenas nas denúncias da estagnação artística alagoana mas abre novos caminhos para a evolução da pintura local (9).

A 2° Jornada da Cruzada Plástica, em setembro de 1987, intitula-se Pela importância do papel. A exposição acontece no Instituto Histórico e Geográfico, é dedicada a Edgard Bastos e Jadir Freire, homenageia Carlos Drummond de Andrade e Miguel Torres e conta com a participação especial do pintor Rogério Gomes. Participam: Eva Le Campion, Reinaldo Lessa, Fernando Neider, Francisco Oiticica F°, Marta Araújo, Judivan, Jaime Uchoa, Haylton Rocha, Francisco de Assis e Ivson Monteiro.

A exposição obtém sucesso de crítica, sendo considerada uma das melhores coletivas de 87, principalmente pela alta e homogênea qualidade dos trabalhos reunidos (10).

A 3ª Jornada, Abstratos Caetés, é inaugurada na loja Art&Design, em 14 de janeiro de 1988, mais uma vez sob a promoção cultural de Caldas & Maia. Aos antigos participantes acrescentam-se Alice Fernandes, Carlos Fiuza, Marta Araújo (escultora) e Glaucia Lemos (cujo nome consta no catálogo, mas a obra é extraviada).

A exposição é dedicada à série Póvoa-Mundo de Fernando Lopes, aos 45 anos de carreira de Haylton Rocha e às vidas e obras de Jorginho Guinle, Leon Hirzman e Henfil. O catálogo é dedicado a Clarice Lispector e contém um texto de Glaucia Lemos sobre a arte abstrata: Arte abstrata, lá e cá.

Como o título revela, a exposição privilegia as telas de tendência abstrata, embora algumas se revelem nitidamente figurativas. As críticas elogiam a excelência de alguns trabalhos reunidos e a transformação pela qual passa a pintura alagoana.

Essa terceira mostra em galeria comercial encerra a associação dos pintores; por isso, Mello Loureiro chega a apontar como a verdadeira natureza dos eventos a "simples promoção" dos organizadores, indicada pelo controle exercido sobre os pintores convidados e suas pinturas (número de telas e seu formato) (11).

Em sua entrevista, o animador cultural Ricardo Maia (12) sintetiza a Cruzada como "um trabalho de antologia pictural das produções mais modernas de artes plásticas" em Alagoas. Um movimento de pesquisa, como reconhece um de seus críticos. Indica, também, a dialética emergente entre a antiga geração de pintores e a nova, utilizando, para isso, de um lado, a série Póvoa-Mundo, de Fernando Lopes e, do outro, a série Reconstruir, de Rogério Gomes. Maia indica em uma postura analítica, no primeiro, a fragmentação das antigas construções de Alagoas e, no segundo, a fragmentação construtivista de uma nova paisagem, ou seja, a quebra dos antigos valores plásticos e a construção de novos princípios estéticos.

O resultado final da agitação criada por manifestos, exposições e discussões no meio artístico, embora as exposições terminem bruscamente no início de 88, é o lançamento de artistas jovens e a rearticulação histórica da produção pictórica alagoana.

Entre esses, podem ser citados: Dalton Costa (foto nº 36), Maria Amélia Vieira (foto nº 38), Reinaldo Lessa (foto nº 46), Marta Araújo (esculturas), Delson Uchoa (foto nº 40), Ivson Monteiro (foto nº 41), Lula Nogueira (foto nº 37) e Lael Correa (foto nº 39).

Pela atitude sistemática de contestação ao meio artístico tradicional, destaca-se Lael Correa, que expõe, desde 1986 (e anos seguintes), na Aliança Francesa e na Galeria Miguel Torros. Sua produção chama a atenção de um público determinado e da crítica pela qualidade formal e ineditismo de seus temas. Seu posicionamento artístico tem três pontos básicos: trabalho de pesquisa sobre material reciclado (papelões, sacos de açúcar, fitas de vídeo, arames, sucatas diversas); forte crítica ao social e aos valores estabelecidos, enfocando o homem urbano e seus questionamentos; e a constância no desenvolvimento do processo criativo, sem ceder ao gosto do mercado.

A atitude do artista parece representar, para uma parte da crítica jornalística acostumada à temática e às técnicas repetitivas, uma característica pessoal artística, na inconstância do uso do material, com a conseqüente perda da identidade pictórica e coerência formal. Porém, revela, também, a busca incessante de novos meios para contradizer uma realidade indesejada e a insistência do artista em denunciar, e em não se submeter, ao gosto social preservando, quase solitariamente, as idéias difundidas pelo Vivarte e pela Cruzada Artística.

A retrospectiva do ano de 1987 indica, portanto, não somente o ano da abertura da pintura alagoana a novas tendências artísticas; mas, parece indicar, principalmente, o

momento exato da maturação de uma nova consciência artística iniciada nos primeiros anos da década.

Por outro lado, em evidente contradição, não se pode deixar de registrar, no decorrer do mesmo período, a continuação de exposições de cunho conservador, como as realizadas sob temática – costume arraigado na produção pictórica alagoana. Uma das que ocorrem nesse ano é montada na Galeria Mario Palmeira, em agosto, sob o título de Maria... Mulher... Mãe, com obras de artistas de várias tendências. Nessa galeria, é lançado oficialmente o pintor Ivson Monteiro, pela colunista social e proprietária, Maria Cândida Palmeira.

O ano de 88 registra o número de 50 exposições de pintura, entre elas a já citada 3ª Jornada da Cruzada Plástica. Dentre tantas, destacam-se duas de intercâmbio regional. A primeira é a exposição Alagoas Hoje, realizada no Hotel Copacabana Palace do Rio de Janeiro, durante a Conferência Intermediária da Associação Internacional de Universidades, patrocinada pela UFAL. O evento abrange três segmentos: exposição científico-cultural, exposição de artes plásticas e mostra de filmes documentários em vídeo.

A exposição plástica tem como curadores Carmem Lucia Dantas e Rogério Gomes. Participam os pintores Dalton Costa, M. Amélia Vieira, Reinaldo Lessa e Rogério Gomes.

A segunda mostra de intercâmbio cultural ocorre nas novas dependências da Pinacoteca Universitária na praça Sinimbu, com a exposição Quatro Vozes, participando David Largman, Jadir Freire, Mario Azevedo e o anfitrião Rogério Gomes – os dois primeiros pertencentes às vertentes expressionistas; os últimos, ligados às experimentações geométricas de origem construtivista.

Tal como as exposições anteriores, a dos artistas baianos na Galeria Grafitt, a de Fayga Ostrower e a de Roberto Burle-Marx, a mostra Quatro Vozes abre novas perspectivas de conhecimento estético, principalmente para os pintores jovens que permanecem no Estado. Essa exposição, como as outras realizadas com a vinda de artistas de fora, traz a confirmação do abstracionismo, já plenamente dominado em outras regiões, e amplia o conhecimento local sobre o que é feito nas demais regiões do Brasil.

É também a época da afirmação de novos artistas, entre eles Alex Barbosa, Eduardo Xavier e Delson Uchoa, que, após realizar duas individuais, em 80 e 81, tinha ido para o Rio de Janeiro, onde participa da Geração 80 e, voltando, participa em 87 da Cruzada Plástica. Outros, ainda mais novos, expõem individualmente pela primeira vez, entre eles Bartolomeu Brito e Patrícia Soares Lins (13).

Na agitação da entrada do abstracionismo nas exposições, como as da Cruzada Plástica, e nas novas atitudes de alguns artistas, o fim da década transcorre como um momento de sedimentação das conquistas realizadas nos últimos anos e na valorização crescente da arte abstrata no mercado de arte, embora esse ainda seja incipiente.

No novo contexto, é importante ressaltar o papel da crítica jornalística realizada na época. Nela, percebe-se o interesse em esclarecer o público sobre os movimentos artís-

ticos contemporâneos e o acompanhamento interessado dos diferente episódios ocorridos. Entre esses cronistas, podem-se citar Glaucia Lemos, Benedito Ramos (também pintor. Foto nº 45) e Romeu de Mello Loureiro (14).

Outro ponto a ser destacado nesse final de década é a abertura de novos espaços para a arte. Entre eles o Escritório de Arte Romeu de Loureiro, inaugurado com uma exposição individual de Francisco Melo, alagoano com extensa carreira no sul do país e no exterior, de regresso a Maceió (foto nº 35); a RG Oficina de Arte; de Rogério Gomes, e a Galeria Espaço 20, de Pierre e Solange Chalita. Além dessas novas galerias comerciais, algumas de vida efêmera, surgem outros espaços alternativos, normalmente ligados a lojas de decorações ou antiquários e escritórios de arquitetura, entre os quais destacam-se Armazém da Arte, Ponto e Linha, Galeria 811, Modus Vivendi, Gabinete de Artes SWR.

A passagem dos últimos meses dos anos 80 para a década de 90 transcorre num clima sintomático de longos períodos de marasmo e de outros de agitação febril. As exposições se alternam entre simples exibição de acervo, amplas coletivas ou poucas individuais de destaque.

Finalmente, a década termina com o lançamento do livro A Arte Contemporânea das Alagoas, com texto e seleção de artistas realizada por Romeu Loureiro. A obra é patrocinada pela Salgema Indústrias Químicas S.A., uma das raras empresas a investir em eventos artístico-culturais em Alagoas.

Esse é o primeiro livro a tratar da produção pictórica contemporânea da região. Traz 50 artistas, "não necessariamente os melhores", como diz o texto, revelando a fragilidade dos critérios de julgamento para a seleção. Entre os pintores enfocados, o autor cita que há os de mérito reconhecido, os de talento e com habilidade para aproveitar as oportunidades de angariar projeção, os que têm a carreira facilitada pelo nível social ao qual pertencem, e os que conquistam espaços pelo esforço paciente e pelas obras originais (15).

Embora, em termos de crítica de arte, esses critérios não pareçam válidos, o livro, pela heterogeneidade da produção exibida pelas razões expostas, traz fotos coloridas de bom nível e demonstra a real qualidade, ou a falta de, da pintura de Alagoas.

A década de 90 inicia-se com uma ampla coletiva exposta na inauguração do Espaço 20, nela se apresentando artistas alagoanos, pernambucanos e as alunas do ateliê livre do proprietário da galeria.

No novo espaço RG Oficina de Arte, abriga-se a exposição de Pierre Chalita e Solange Lages: ele, com suas telas, nas quais alternada e repetitivamente registra a série do Baile e a do Paraíso; ela, reafirmando-se na linguagem abstrata recém-adquirida, após muitos anos como figurativa (foto nº 42).

Duas mostras individuais destacam-se: a de Lael Correa (em abril) e a de Francisco Melo (em novembro). Ambos com temáticas ousadas e diferentes das vistas em

Maceió. Melo, com longa experiência no exterior, vivendo por quase dez anos em Paris, expõe sua série Post-Atomicum, a mesma que inaugurou o Escritório de Arte Romeu Loureiro, agora em local alternativo, o hall de entrada da Aliança Francesa; Lael Correa, expondo na Galeria Miguel Torres, sob o título Cores, discursos e um anjo chapado, continua sua trajetória de artista contestador. (Fotos nº 35 e 39)

Em 17 de outubro de 1990, sob a Lei 5.159, é criado o Salão Alagoano de Arte Contemporânea, projeto do deputado e pintor Ismael Pereira. Até o início de 2000, porém, essa lei não é concretizada.

O ano de 90 se encerra com duas grandes mostras coletivas. Uma, já costumeira, reúne os alunos da Fundação Pierre Chalita, com as obras realizadas no ateliê livre mantido pelo artista; a outra, coletiva, refere-se à Ceci n'est pas une pipe, de aspecto inovador por sua homenagem, pelo local em que se realiza e pela criação do convite. A mostra é uma homenagem aos 25 anos de carreira do pintor Edgard Bastos, realiza-se no hall da Estação Ferroviária de Maceió e seu convite lembra que a arte não é uma representação do real. Participam, entre outros, Lula Nogueira, Reinaldo Lessa, Lael Correa e o homenageado (Foto nº 19).

Resta assinalar que, em 1990 um novo grupo tenta reunir-se para discutir arte e buscar espaços para exposições, ampliando o mercado de arte. Trata-se de um grupo heterogêneo em idade, desenvolvimento artístico e temática. Alguns são remanescentes do Grupo Vivarte, como Rosivaldo Reis, Marcos Aurélio e Carmem Lucia Omena; juntam-se a eles Bartolomeu Brito, Lula Nogueira e Morgana Duarte, formando o cerne do grupo. Entretanto, na sua primeira exposição coletiva, realizada no hall da Caixa Econômica, em outubro de 90, outros artistas se juntam ao grupo, como Ivson Monteiro, Anilda Leão e Irene Duarte.

No ano seguinte, há outras exposições; porém, o grupo, formado por pessoas com objetivos diferenciados, não consegue se firmar. Dos seis artistas do núcleo inicial, quatro exibem obras de forte contestação social: Carmem Lucia Omena utiliza o tema da devastação ecológica; Rosivaldo Reis denuncia, ora, os meios de comunicação de massa, a alienação social, ora a exploração do homem e a ruína do meio ambiente; Marcos Aurélio relembra a infância perdida, a guerra, a cidadania desvirtuada, e Irene Duarte, sob a ótica do social, contesta a miséria e a situação do homem na região.

No campo das artes plásticas e do ponto de vista histórico, o fato mais relevante de 1991 é a exposição montada na Pinacoteca Universitária da UFAL, agora sob a direção de Pierre Chalita. Intitulada 8 pintores em Alagoas, é aberta em 15 de maio, exibindo, como seu título especifica, oito pintores da primeira metade do século XX, cujas telas pertencem ao acervo da Fundação Pierre Chalita ou são da propriedade particular do expositor.

Os artistas referidos são: Carlos Leão, Jorge de Lima, José Paulino, Rosalvo Ribeiro, Lourenço Peixoto, Virgílio Maurício, Miguel Torres – alagoanos – e François Marie Daniel Bérard – francês, falecido em Maceió.

Pela primeira vez, essas obras são exibidas em conjunto, possibilitando visão abrangente sobre a temática e o aspecto formal estabelecido na produção pictórica alagoana do princípio do século. A mostra é acompanhada de catálogo, com curtas biografias e títulos das obras.

Entre as numerosas exposições individuais ocorridas em 91, uma se destaca pela sua temática. É a mostra de Eduardo Xavier, realizada no espaço alternativo do escritório de arquitetura Modus Vivendi, denunciadora da condição humana dos trabalhadores (foto nº 32), numa retomada do tema explorado anteriormente por Zumba e Vânia Lima, agora revisto em personagens noturnas, sob tendência artística expressionista.

Entre as mostras coletivas, destaca-se a Panorama da Arte Alagoana, pelo grande número de trabalhos expostos (cerca de 50 telas). Embora haja uma significativa heterogeneidade qualitativa, ocasionada pelo excessivo número de obras sem prévia seleção, é válido enfocá-la, por ter propiciado visão panorâmica sobre a produção pictórica da época, ainda constituída fundamentalmente por obras figurativas, paisagens, flores, retratos, com exceção de alguns pintores abstratos já citados anteriormente.

A mostra individual de Rogério Gomes (abril) anuncia sua próxima exposição em Frankfurt, Alemanha. Primeiro abstracionista alagoano a expor telas em campos de cores fortes e chapadas, este artista inicia, no período, uma série de exposições na Europa. Em Alagoas, à exceção de Chalita, é o pintor com maior experiência em mostras européias, além das numerosas realizadas no Brasil (foto nº 43).

Pelos poucos fatos artísticos marcantes, a década de 90 parece denotar, em seu início, mais um período de estagnação no campo das artes plásticas. Com raras exceções, já citadas neste terceiro período, 1980-1992, o resultado observado é a continuação da mesma prática artística iniciada nos anos anteriores, praticamente ininterrupta.

Uma dessas exceções é a exposição de Delson Uchoa, realizada na Galeria Karandash, em dezembro de 1991. Com obras de grandes proporções e forte influência pop, a mostra é marcante pelo uso de cores cruas e de elementos da cultura popular. Participante selecionado da exposição Como vai você, Geração 80?, realizada em 1984, no Parque Lage, Rio de Janeiro, sob a curadoria de Marcos de Lontra Costa e outros, Delson Uchoa, após morar anos no Rio, traz uma nova ótica artística para a cidade (foto nº 40).

Em outubro de 92, ocorre o concurso de artes plásticas, comemorativo do centenário de nascimento de Graciliano Ramos (1892-1992), fazendo parte de um simpósio internacional sobre o evento.

O concurso, sob a responsabilidade da Secretaria de Cultura, embora lançado com antecedência, tem poucos participantes: Lula Nogueira, Ivson Monteiro, Paulo Caldas, Dinah Souza e Silva, Suely Palmeira Bandeira, Carmem Lucia Omena, Paulo Jorge Freire de Melo, Terezinha Setton, Marcos Aurélio, Gerson Bezerra, Ednilson Salles, Elba Gazzaneo, Antonio Teodósio dos Santos, Fernando Pontes (instalação) e Delson Uchoa (participante não oficializado, por não ter entregue em tempo a documentação exigida para a inscrição).

Uma coincidência une a primeira exposição, enfocada no início desse período final da trajetória proposta por nós sobre a produção pictórica alagoana, e uma das últimas mostras salientadas nessa fase: o costume da exposição temática. Como se verá na leitura crítica, o hábito cultural persiste, apesar das tentativas de modificar as tendências artísticas.

O júri escolhido para a análise e conseqüente premiação das melhores obras apresentadas, é organizado pela Secretaria de Cultura. A tendência definidora para a premiação privilegia as obra figurativas e ilustradoras dos temas de Graciliano Ramos, preterindo os trabalhos mais conceituais, como a instalação de Fernando Pontes (foto nº 47) e o painel de crítica social de Irene Duarte.

Quase paralelamente, é anunciada a exposição Luz & Sombra de Lael Correa e Fernando Pontes, em outra tentativa de firmar linguagens mais contemporâneas em Alagoas. A mostra, com som eletrônico, projeção de slides (com as obras-luz de Pontes) e vídeo-performance, além das instalações com neon e telas, parece buscar todos os efeitos tecnológicos óticos e auditivos para marcar o evento e suscitar uma nova etapa de questionamento sobre as correntes artísticas da atualidade.

A resposta do público e da crítica jornalística é extremamente superficial.

Esse evento encerra o ano de 1992 e o terceiro período da trajetória da pintura alagoana aqui exposta.

Leitura Crítica

O primeiro episódio artístico a iniciar a última década da produção pictórica alagoana, período final da trajetória em estudo, é a exposição comemorativa às Celebrações Camonianas, em homenagem ao quarto centenário da morte de Camões.

A escolha do evento ressalta, em primeiro lugar, um costume comum na pintura de Alagoas, a exposição motivada por uma temática determinada.

O fato não ocorre apenas na fase em questão, mas é aqui evidenciado como um procedimento recorrente, periódico e constante.

Conforme já acentuado nas etapas anteriores, a elite alagoana – o público freqüentador das exposições – tem compreensão clássica sobre o fazer artístico, sobre os materiais empregados e o tema usado. Sua mentalidade estética é normativa, formada dentro dos cânones acadêmicos tradicionais, decodificados e assimilados paulatinamente, com a arte sendo usada para ilustração de diferentes assuntos.

O uso costumeiro da arte, ligando-a a temas, é, várias vezes, imposto aos artistas através das instituições culturais públicas patrocinadoras de eventuais exposições, ou,

outras vezes, por galeristas, sob o intuito de motivar os pintores e estimular o mercado de arte (pode-se citar, como exemplo, o uso do tema materno próximo ao dias das mães ou a exposição de obras de pequeno formato perto do Natal)

A atitude, seguida pelos animadores culturais, proporciona, indiretamente, a revitalização do processo pictórico acadêmico, originado no costume clássico da arte temática (no uso da mitologia, dos fatos e personagens históricos), documentada na história da arte, reforçando, em paralelo, a tendência do gosto de sua clientela.

A escolha dos eventos e a produção pictórica deles decorrente ressalta o empenho em uma leitura unívoca, sem interferências entre o assunto, a produção da obra e a compreensão visual do observador.

Para facilitar a interpretação entre o tema dado e sua representação na tela, isto é, para explicitar o tema em seu significado visual, é dada prioridade à expressão plástica figurativa, para a qual se inclinam o conhecimento estético assimilado e o gosto do público.

Tendo como exemplo algumas das telas das Comemorações Camonianas, cujo tema para a exposição é a poesia Sete anos de pastor, é possível observar em dois quadros (fotos n°s 28 e 29) a presença da figuração e da composição clássica na representação do pai, do pretendente e das duas filhas ou, pelo menos, do pretendente e das moças junto a símbolos condizentes com a temática: a ampulheta, representando o tempo a se esperar, e o cajado, transformado em bastão com as fitas do pastoril do folclore alagoano. Há uma inequívoca identificação entre os personagens descritos na poesia e sua representação visual, guardadas as características estilísticas dos pintores.

Na terceira tela (foto n° 30), a interpretação do texto poético feita pelo pintor acarreta uma representação plástica mais complexa, exigente de um maior conhecimento por parte do observador. Nela está o autor homenageado, Camões, com seu olho cego, sua coroa de louros, seu alaúde de bardo e o toque inesperado do cravo vermelho da revolução portuguesa. Ele está ladeado por dois personagens masculinos, visualmente semelhantes e simétricos, mas claramente identificados como o pretendente (rosto mais jovem e cajado na mão) e o pai, guarda das filhas (rosto marcado e cadeado na mão).

A persistência da caracterização, com o uso de elementos tornados comuns no que se refere a Camões e a Portugal, a contenção tonal, a simetria composicional das figuras, dos trajes e da disposição do segundo plano guarda uma preocupação clássica, porém, sua leitura temática, certos elementos formais e a composição estrutural do tríptico apresentam-se mais complexos, quando comparados às telas citadas anteriormente.

É necessário salientar que essa tela já evidencia a futura evolução formal empreendida pelo pintor. O fundo exibe uma discreta linha construtivista depois desenvolvida pelo artista (foto n° 43). A maturação artística que leva à passagem de uma tendência estética à outra é um processo nem sempre possível de ser observado na seqüência da produção pictórica entre os pintores alagoanos. Na maioria dos casos, a mudança se faz bruscamente, sem uma evolução que demonstre a aquisição ou de um novo domínio da matéria pictural.

outras vezes, por galeristas, sob o intuito de motivar os pintores e estimular o mercado de arte (pode-se citar, como exemplo, o uso do tema materno próximo ao dias das mães ou a exposição de obras de pequeno formato perto do Natal)

A atitude, seguida pelos animadores culturais, proporciona, indiretamente, a revitalização do processo pictórico acadêmico, originado no costume clássico da arte temática (no uso da mitologia, dos fatos e personagens históricos), documentada na história da arte, reforçando, em paralelo, a tendência do gosto de sua clientela.

A escolha dos eventos e a produção pictórica deles decorrente ressalta o empenho em uma leitura unívoca, sem interferências entre o assunto, a produção da obra e a compreensão visual do observador.

Para facilitar a interpretação entre o tema dado e sua representação na tela, isto é, para explicitar o tema em seu significado visual, é dada prioridade à expressão plástica figurativa, para a qual se inclinam o conhecimento estético assimilado e o gosto do público.

Tendo como exemplo algumas das telas das Comemorações Camonianas, cujo tema para a exposição é a poesia Sete anos de pastor, é possível observar em dois quadros (fotos n°s 28 e 29) a presença da figuração e da composição clássica na representação do pai, do pretendente e das duas filhas ou, pelo menos, do pretendente e das moças junto a símbolos condizentes com a temática: a ampulheta, representando o tempo a se esperar, e o cajado, transformado em bastão com as fitas do pastoril do folclore alagoano. Há uma inequívoca identificação entre os personagens descritos na poesia e sua representação visual, guardadas as características estilísticas dos pintores.

Na terceira tela (foto n° 30), a interpretação do texto poético feita pelo pintor acarreta uma representação plástica mais complexa, exigente de um maior conhecimento por parte do observador. Nela está o autor homenageado, Camões, com seu olho cego, sua coroa de louros, seu alaúde de bardo e o toque inesperado do cravo vermelho da revolução portuguesa. Ele está ladeado por dois personagens masculinos, visualmente semelhantes e simétricos, mas claramente identificados como o pretendente (rosto mais jovem e cajado na mão) e o pai, guarda das filhas (rosto marcado e cadeado na mão).

A persistência da caracterização, com o uso de elementos tornados comuns no que se refere a Camões e a Portugal, a contenção tonal, a simetria composicional das figuras, dos trajes e da disposição do segundo plano guarda uma preocupação clássica, porém, sua leitura temática, certos elementos formais e a composição estrutural do tríptico apresentam-se mais complexos, quando comparados às telas citadas anteriormente.

É necessário salientar que essa tela já evidencia a futura evolução formal empreendida pelo pintor. O fundo exibe uma discreta linha construtivista depois desenvolvida pelo artista (foto n° 43). A maturação artística que leva à passagem de uma tendência estética à outra é um processo nem sempre possível de ser observado na seqüência da produção pictórica entre os pintores alagoanos. Na maioria dos casos, a mudança se faz bruscamente, sem uma evolução que demonstre a aquisição ou de um novo domínio da matéria pictural.

Assim, o figurativismo ou, como diz Coubert, a representação das coisas reais e existentes, permanece, nos primeiros anos dos '80, bastante inalterado em Alagoas, embora alguns pintores demonstrem, aos poucos, a influência de novas tendências.

Porém, ainda em 1983, a visão crítica de Glaucia Lemos confirma a manutenção das fortes tendências acadêmicas, ao denunciar, em texto jornalístico, o desconhecimento do abstracionismo em Alagoas, a falta de informação teórica sobre arte e a ausência do uso de outros materiais artísticos, que não o óleo, como as paisagens de Juvenal Santana (Foto nº 31).

Na verdade, a ausência, até essa data, da inserção abstrata em Alagoas é um fato a ser analisado.

O abstracionismo é o sintoma, por excelência, que se projeta no processo da modernidade artística. É o ponto a que chegam as tendências e as posturas individuais inovadoras desde a eclosão do Impressionismo.

O abstracionismo não produz obras casuais. Pelo contrário, ele deriva de exigências e impulsos subjetivos profundos ligados à própria realidade perceptiva. A experiência estética advinda dessa tendência, tanto por parte do artista como do observador, é fundamental para a consciência moderna, por acarretar uma comunicação intra-subjetiva não mediada por referenciais da realidade.

Talvez seja essa uma das razões do tardio aparecimento do abstracionismo na produção pictórica alagoana, ainda fortemente marcada pelo figurativismo.

Embora, no ano anterior, o curso de criatividade orientado por Jadir Freire tenha iniciado um processo questionador sobre a forma e a matéria artística entre seus participantes, e a exposição de Maria Amélia Vieira tenha revelado uma nova maneira de ver e registrar a paisagem regional, grande parte da produção pictórica alagoana mantém-se inalterada frente aos estímulos de inovação. Essa atitude ocorre, seja pela inquestionável posição e influência conquistada pelos artistas veteranos, seja pela imposição do gosto patente no mercado de arte, ainda que incipiente, porém habituado, por anos, apenas ao consumo desses mesmos pintores. O processo cumulativo do *habitus* artístico – no âmbito da formação cultural pictórica – que serve para determinar aquilo que o determina, não possibilita, no momento, a interação entre os pintores já estabelecidos, juntamente com o mercado de arte, e os novos artistas.

A dicotomia no relacionamento e na produção entre os dois segmentos alarga-se aos poucos e concretiza-se na formação dos grupos com objetivos delineados de renovação estética e na conquista de novos espaços para sua produção artística.

Sem destacar a Sociedade Casa do Artista Alagoano, o Grupo Anonimato ou a Central de Inteligência da Vanguarda Caeté – tentativas efêmeras de reunião de artistas – aqui é preciso salientar o Grupo Vivarte e a Cruzada Plástica, dois importantes fenômenos culturais relativos às artes plásticas em Alagoas, tanto pela reunião prolongada de artistas jovens, e não jovens, interessados em novas linguagens plásticas, quanto pelas conseqüências acarretadas por essas duas ocorrências.

Embora não possam ser classificados como nítidos movimentos artísticos, por lhes faltar um programa teórico e um plano de ação explícito nos manifestos e na produção artística, é indiscutível, nos primeiros momentos da formação desses grupos, a existência de uma coerência comportamental e de uma objetividade em suas intenções.

O curto manifesto do Vivarte, escrito por Maria Amélia Vieira e apresentado apenas ao grupo inicial, evidencia a grande cisão entre as tendências passadistas e o desejo de inovação na arte, ao afirmar o compromisso "de fazer do ofício um instrumento cortante para o ataque ou defesa contra o inimigo".

Considerando como inimigo todos os fatores inibidores do fazer artístico, a autora revela que o grupo pretende "combater tudo o que ameaça a liberdade de criar", pois "a função da obra de arte não é passar por portas abertas, mas de abrir portas fechadas".

Levado por esses objetivos, o Vivarte estabelece, em suas diretrizes básicas, a busca de um espaço coletivo de trabalho e a fundação de um sindicato para a valorização do pintor como um profissional, dono de um ofício; no plano teórico, o Grupo pretende contatar outras formas de expressão artística pela pesquisa e debate de idéias; e, no plano prático, visa lançar-se à pesquisa de campo e à execução de trabalhos inovadores.

Levado por essas intenções, o Vivarte propõe-se a dar um fim "no comodismo provinciano, no marasmo infame" de Maceió, buscando a "criação de uma consciência formal do que seja a arte e seu sentido".

Entre seus méritos, o grupo tem o de reunir sistematicamente um grupo aberto de artistas interessados na discussão e na análise da sua própria produção pictórica, em uma atitude de reflexão crítica até então nunca registrada no âmbito da pintura em Alagoas. Paralelamente, o grupo avalia "o momento alagoano nas artes plásticas", buscando não se omitir do que acontece no meio sociocultural; e, exigindo seus direitos profissionais, busca situa-se no contexto político-social do Estado.

Lendo os resumos das reuniões no texto inédito O noitário de uma revolta, percebe-se, em certos momentos, que o grupo se perde em críticas pessoais, em discussões temáticas de somenos importância, na falta de clareza em conceitos emitidos e na "resistência ao entendimento profundo dos textos levados à discussão durante as reuniões", em evidente resistência ao embasamento teórico fundamental para uma mudança consciente frente à realidade enfrentada.

A atitude de oposição passiva delineada na negação a um conhecimento teórico mais profundo frustra a tendência renovadora do Vivarte e vai revelar que, por vezes, processos inovadores, quando chegam a Alagoas, são repelidos inclusive pelo grupo. Um exemplo dessa postura ocorre por ocasião da exposição Geração 80 em Alagoas.

Os participantes da exposição Como vai você, Geração 80?, ocorrida no Rio de Janeiro, nascidos em Alagoas, como Analu Cunha, Ana Maria Vieira, Carlos Fiuza, Delson Uchoa e Ju Barros, trazem uma amostra de seu trabalho em dezembro de 84, montada no prédio da Associação Comercial do Jaraguá. Na época, parte do grupo Vivarte, em suas reuniões noturnas, considera que a vinda dos artistas à "nossa cidade" anula a presença dos

pintores da terra (16), nega, por essa atitude, a "excelente oportunidade para que os seus conterrâneos travem contato com a produção de arte contemporânea realizada no Brasil, hoje independente de regionalismo ou características locais", como objetiva o catálogo da exposição (17).

Essa atitude de repelir a chegada dos novos vai negar o objetivo básico do Grupo Vivarte "de abrir portas fechadas", porque o próprio grupo fecha as suas portas aos artistas da Geração 80, apesar dos protestos de Ricardo Maia, Joaquim Alves e de Celia Campos (o fato está registrado no O noitário de uma revolta, p.62-5, registrando a reunião do dia 14 de dezembro de 1984).

Esse e vários outros fatores citados anteriormente podem ser indicados como causadores do fim do Vivarte. Entre eles, detectam-se as divergências nas propostas de trabalho elaboradas pelo Grupo (como o projeto de popularização da arte através de exposições em espaços alternativos, praias e praças), a heterogeneidade sociocultural, o posicionamento pessoal ambíguo no confronto com as diretrizes básicas do grupo e a introdução constante de novos elementos, a impedir um processo de solidificação dos membros entre si. Por fim, a saída de Maria Amélia, para abrir sua própria galeria (Karandash – Arte Contemporânea, inaugurada em 27 de junho de 1985), define a data quase inconsciente da última reunião do Vivarte, em 25 de julho de 1985, e à qual, conforme a lista de presenças, só compareceram sete pessoas.

O outro movimento de renovação artística, embora estabelecido de maneira diferente, acontece com a Cruzada Plástica, coordenada por Ricardo Maia e Paulo Caldas (foto nº 33).

Na apresentação do catálogo, lançado algum tempo depois da primeira exposição, o idealizador do projeto propõe a reunião da "dispersada e solitária (vanguarda) Caeté".

Entretanto, será o pintor Paulo Caldas, ao responder a uma nota jornalística de Joaquim Alves, quem destaca, no mesmo catálogo, parte das propostas da Cruzada Plástica, entre elas o prosseguimento consciente do "processo artístico" de "desbravar horizontes e descortinar novos cenários"; indica a "consciência do espaço conquistado pelos que os antecederam", mas também denuncia a "cristalização desse espaço e a estagnação e inflexibilidade da arte" e a falta de "análises críticas especializadas no sentido de esclarecer, educar e orientar o público consumidor"; por fim, menciona a necessidade urgente de uma "crítica independente corajosa e descomprometida (...)".

Ressaltando as "frívolas 'jogações' de confetes" de grande parte da crítica de arte realizada em Maceió e não admitindo "uma arte mascarada", o texto de Paulo Caldas revela, corajosamente, uma nítida contestação ao "consumo fácil da arte acomodada, mentirosa e amoldada por ser mercenária e mercantilista", indicando a atitude combativa proposta no projeto da Cruzada Plástica.

Há uma postura coincidente entre o Vivarte e a Cruzada Plástica, tornada evidente na busca de novas correntes estilísticas e na tentativa de abrir um novo mercado de arte para os valores emergentes.

Por outro lado, é também evidenciada a fragilidade teórica de ambos os grupos pela falta de um programa de princípios estéticos nitidamente estabelecidos. Os manifestos de concepção coletiva, que vêm a público em reportagens jornalísticas ou em apresentação de catálogos, não se efetivam em conceitos estéticos aplicados a uma nova plasticidade pictórica. Ao contrário, os pintores continuam a pintar individualmente, assoberbados pelos novos estímulos, mas intimidados em propor rupturas plásticas reais, criando uma cisão entre o artista na intimidade do seu fazer pictórico e o artista no convívio com o grupo.

Essa atitude vai caracterizar os movimentos muito mais como uma agitação artística de caráter panfletário do que como uma sólida tendência de conquista de uma nova expressividade artística.

O resultado desse comportamento, reconhecido por seus mentores e por participantes dos grupos, é a ausência de uma identidade estética nas obras produzidas durante a fase mais agitada dos grupos e exibidas nas exposições montadas por seus promotores.

Apesar do peso desse fator, as conseqüências trazidas para o campo das artes plásticas, notadamente da pintura alagoana, pelo Vivarte e pela Cruzada Plástica, são possíveis de serem detectadas na produção sucessora aos eventos grupais.

Há, em primeiro lugar, uma diminuição das exposições individuais dos pintores mais estáveis, os monstros sagrados, como são chamados pela crítica, em uma aparente atitude de defesa de seus princípios estéticos frente ao fortalecimento das novas tendências artísticas.

A essa retração, a resposta é a expansão de exposições coletivas e mesmo individuais dos pintores jovens. Na agitação das mostras, é possível observar, em segundo lugar, a revitalização do já assimilado e costumeiro gênero figurativo que surge, revisto e atualizado, em alguns pintores veteranos, como na temática do casario da série Póvoa-Mundo, de Fernando Lopes, e na série de palhaços e peixes (piranhas) de Edgard Bastos (fotos nºs 19 e 25). Em terceiro lugar, torna-se nítida a expansão e a aceitação social da linguagem abstrata, ampliando-se sua presença nas exposições e nos espaços das galerias, como nas obras de Reinaldo Lessa e Ivson Monteiro (fotos nºs 41 e 46). Essa mudança é resultante, além das influências dos movimentos grupais, do papel exercido pela crítica jornalística e da ascendência dos arquitetos sobre a sua clientela, como será visto adiante.

Aqui, é necessário desenvolver o enfoque sobre a citada crítica jornalística de maneira mais ampla.

Enquanto os grupos, com suas latentes propostas renovadoras em busca de um mercado tornam-se passivos em suas articulações, pelo vazio conceitual em que se perdem e que os fazem confundir a produção pictórica com seu projeto cultural e prática política, a crítica de arte da década de 80 toma a dianteira na divulgação jornalística das novas tendências plásticas.

A crítica de pintura realizada nos anos 20 e 30, época da infiltração modernista e regionalista, é feita por literatos ou intelectuais mais interessados em defender "as – idéias fazendo ruir a Bastilha clássica" do que em indicar os conceitos e as tendências da

produção pictórica do período. Esses críticos são nomeados e caracterizados, ao se tratar da Festa da Arte Nova, ocorrida em 17 de junho de 1928, conforme já foi relatado. Sua preocupação é nomear as telas e descrevê-las à maneira impressionista, eivada de adjetivações e comparações de caráter subjetivo. Embora, na época, essa crítica não demonstre conhecimentos estéticos específicos, ela se mostra coerente com o clima intelectual e artístico da região, bastante isolada do pensamento cultural nacional. Por outro lado, ela possui um cunho de coragem ao tecer ácidos comentários sobre algumas obras expostas e ao alertar sobre os limites técnicos de certos pintores.

Com raríssimas exceções (textos de Virgílio Maurício e Carlos Rubens), as ocorrências artísticas, nas décadas seguintes, são cobertas por notas nas colunas sociais dos jornais. A intermediação de registro de eventos sociais com eventos artísticos, notadamente os pictóricos, traz para esses o mesmo caráter de superficialidade e de frivolidade dos primeiros. À notícia de uma exposição de pintura acrescenta-se a lista de presença das figuras de elite, a descrição de seus vestuários, do serviço de *buffet*, das telas preferidas e dos preços pagos pelos compradores mais importantes. Todos esses itens são unidos pelo excesso de elogios, em uma atitude aleatória em relação ao artista e à sua obra, resultando em negação de maiores esclarecimentos ao público.

O tratamento dispensado pelos colunistas às ocorrências artísticas parece submeter o artista, ainda mais, ao gosto, ao prestígio e ao "favor" social (no sentido empregado por Roberto Schwarz) que o sustenta. Além disso, para tornar mais nítidos os limites enfrentados pelo pintor, revela-se uma diferenciação entre o público de cada galeria particular, espaço cultural oficial e espaços alternativos, com cada local de exposição sendo freqüentado por determinada parcela social. O comportamento estanque dessa situação, ainda hoje observada em Alagoas, delimita drasticamente a influência e o intercâmbio entre as tendências artísticas e mede, indiretamente o prestígio de cada pintor, estabelecendo nítida diferenciação sociocultural no mercado de arte como aponta Romeu Loureiro (18).

Embora a permanência desses fatos ainda sejam registrados, a crítica de arte realizada a partir de meados da década de 80 é, em parte, diferenciada da realizada anteriormente.

Com um acompanhamento mais próximo da produção pictórica, esta crítica busca esclarecer as novas tendências artísticas para o público leitor. Suas apreciações sobre a pintura realizada em Alagoas são feitas com a demonstração de um conhecimento que se faz extenso nas comparações entre os artistas e a produção pictórica européia (de preferência) e nas numerosas citações diluídas entre os variados (e muitas vezes) divergentes conceitos emitidos.

Não existindo, por parte dos críticos, uma posição definida de análise estética anterior à visão da obra, os seus textos tendem para um caráter dogmático de registro taxionômico em relação aos artistas e seus trabalhos. Há uma evidente tentativa de classificar a produção pictórica dentro dos gêneros mais nítidos e conhecidos da contemporaneidade artística, evitando-se, assim, maiores erros na descrição das obras. Tal procedimento subestima a complexidade dos princípios estéticos imunes aos métodos deterministas de classificação pela mera identificação visual, como a realizada pelos críticos.

Se, de um lado, parte da crítica apresenta alguma preocupação com certos princípios artísticos, esclarecendo superficialmente o que seriam os estilos e os conceitos de arte, e fornecendo exemplos na busca de orientar o leitor; por outro, muitas vezes, a crítica revela uma evidente falta de independência entre a sua percepção sobre o objeto artístico e o interesse mercadológico.

Nos textos, é possível detectar uma preocupação para abrir o mercado de arte às novas tendências visuais; porém, não se suscita estímulo intelectual ou questionamento estético em seu leitor. Ao elogiar-se alguma produção pictórica, procura-se cercá-la com as notícias de seu sucesso e de sua aceitação nas instituições culturais mais representativas da cidade e, principalmente, ligá-la, mesmo que de maneira superficial, às correntes artísticas mais atuantes em outras regiões.

Ao generalizar a produção artística em uma análise superficial tendente ao elogio fácil, ao não mencionar a fragilidade estética de muitas obras, ao não apontar as contradições e os antagonismos entre formas e conteúdos, evitando salientar as obras mais polêmicas, os textos críticos retiram da produção pictórica alagoana da última década a possibilidade da sua estruturação real no âmbito da modernidade.

Negando em princípio o "critério da obra ponderável", como diz Sérgio Milliet, isto é, o enfoque sobre obras que merecem comentários provocados pela sua plasticidade ou pelos questionamentos suscitados por ela, e insistindo na tendência classificatória, os críticos perdem seus critérios qualitativos, éticos e estéticos, tornando toda produção pictórica digna de registro, toda exposição repleta de boas obras e todo artista um mestre em sua arte.

Esta superficialidade do texto crítico suscita a transformação das marcantes características da linguagem plástica contemporânea em meros modismos artísticos.

A evidência de um oportunismo na relação arte-mercado dá origem ao pedido, por parte dos jovens pintores, de uma crítica independente dos interesse mercantilistas.

A abstração – transição que surge tão tardiamente em Alagoas, trazida pelas exposições vindas de fora, pelos movimentos dos grupos e pela presença dos primeiros pintores alagoanos a abandonarem a figuração –, ao não receber o endosso de uma leitura estética por parte dos críticos ou intelectuais preocupados com o fazer artístico, fragiliza-se em uma produção que tangencia o decorativismo.

Muitos artistas passam de um gênero ao outro sem qualquer sinal aparente de uma trajetória de maturação consciente da nova tendência, ou pela experimentação contínua de novos materiais. Alguns chegam, inclusive, a trabalhar concomitantemente nas duas tendências, buscando satisfazer às exigências da antiga e da nova clientela.

Tanto a fragilidade da crítica de arte quanto a influência da preferência dos arquitetos são causas prováveis do fenômeno do modismo da vertente abstrata em Alagoas e do decorrente alargamento do mercado artístico.

Embora sob o evidente perigo de tornar uma tela apenas mais um objeto decorativo, são evidentes as possibilidades abertas pelos arquitetos no mercado de arte.

Conquistando a confiança de seus clientes ao longo do período das construções, os arquitetos opinam sobre a complementação ambiental de seus projetos arquitetônicos, indicando pintores ou obras adequadas aos novos ambientes. Tal fato ocorre, não apenas em ambientes privados, mas também em restaurantes, hotéis, bares da moda. Vários fatores colaboram com este fato, entre eles o *boom* turístico, o costume de freqüentar a noite, a exigência de uma nova classe média executiva e certo processo de modernização pelo qual passa a cidade.

Os arquitetos também ampliam os espaços alternativos para a pintura, abrindo em seus escritórios pequenas galerias para exposições. Nesses espaços, reúne-se um grupo mais heterogêneo: outros artistas, colegas de profissão, clientes e amigos. Também é diferenciada a produção pictórica exposta, às vezes figurativa, outras abstrata, mas sempre condizentes com os preceitos arquitetônicos seguidos pelo anfitrião.

São numerosos os arquitetos que se envolvem com o ambiente artístico, chegando a expor algumas vezes suas próprias obras (Alex Barbosa, Beto Normande, Beto Leão, entre outros).

É, portanto, no entrelaçamento de tão diversos fatores sociais que a produção pictórica de Alagoas se faz presente como uma trajetória, na qual se torna nítida a cristalização de peculiaridades expressivas e comportamentais artísticas ao longo dos anos.

A falta de uma postura crítica voltada para a arte contemporânea, o isolamento geográfico de muitos pintores, o frágil interesse na ampliação de conhecimentos na área da arte, a ausência de canais de intercâmbio cultural sistematizados, a inexistência de escolas especializadas, de museus de arte moderna e contemporânea são algumas circunstâncias da cultura alagoana que, no particularizar da produção pictórica, transforma o seu pintor em,

> *"pintor de afogadilho, pintor de superfície, pintor à maneira das lantejoulas e tarefa de Narcisos cegos que não se vendo, se admiram a si mesmos"*

como já dizia, há muitos anos, Virgílio Maurício (19), e com telas cuja força de repetição se torna marca de estilo.

A busca da modernidade plástica, dentro da trajetória desenvolvida nos últimos anos pela produção pictórica alagoana, demonstra, com nitidez, a tentativa de se usarem as novas tendências estilísticas contemporâneas.

O produto artístico resultante da busca e da adaptação dos pintores alagoanos a uma dada modernidade evidencia um processo de aculturação que nega a existência de autêntica evolução artística pessoal.

A evolução verificada em alguns pintores não é uma mudança artística consciente e individual, caracterizada por passagens resultantes de maturação estética, mas passagens fortuitas que produzem obras de resultado plástico inconstante e de cunho aleatório.

A produção plástica, induzida mais por fatores exógenos do que por um lúcido posicionamento estético, tem o latente desejo de atingir a modernidade artística. Esse objetivo

é frustrado, muitas vezes, pela frágil adaptação aos princípios estéticos aculturados, tornando-se o pintor um dependente de uma crítica oportunista, do sucesso artificial do mercado de arte e de um público receptivo, mas pouco sintonizado com os programas artísticos atuais.

O efeito da adaptação é tão nítido, que se nota, por parte de muitos artistas de linha abstrata, a necessidade de referência, de correlação, de imagens literárias ou simbólicas, ou de recursos de acréscimo verbal como no caso dos títulos dados às obras abstratas, os quais negam a própria abstração da tela.

A repetição dos estilemas (tanto nos trabalhos abstratos como nos figurativos), sem uma razão estética específica, cria um modismo em que cada pintor é reconhecido pela sua marca visual, e não pelo domínio de uma virtualidade estética, de uma potencialidade resolvida na plasticidade da obra. Daí, resulta um caráter de decorativismo que embebe a produção da maioria dos pintores da última década e que se mostra tão útil aos arquitetos.

É essa a situação contraditória de uma modernidade que subjaz latente na produção pictórica alagoana, que não consegue romper em obras artísticas de originalidade, de domínio técnico ou de pesquisa estética.

Tem-se assim, uma produção artística de frágeis características contemporâneas, em que é difícil constatar uma organização plástica integrada à temática e ao domínio estético que induziria, ora a uma percepção intelectiva, ora à percepção emotiva de possíveis conotações do mundo real. Enfim, são obras nas quais o fazer artístico sente a falta de um novo olhar criativo que permanece cego, em grande parte devido à pressão das instituições socioculturais.

Com todos os obstáculos encontrados para a ocorrência de uma produção pictórica significativa em Alagoas, onde "o futuro da história da arte é um passado que ainda vai acontecer"(20), porque seu próprio passado insiste em não se tornar história, inibido em complexos diversos, a arte contemporânea só existe através do esforço pessoal de alguns poucos artistas.

Eles conseguem desenvolver um trabalho contínuo em que, para alguns, ainda o abstracionismo surge como uma nova maneira da expressão plástica, neste fim de século denso de indagações artísticas.

A título de exemplo, entre outros possíveis, escolhem-se duas obras dentro da modernidade pictórica alcançada em Alagoas. Nessas telas, o abstracionismo estabelece campos de cor em complexas estruturas relacionais (fotos n°s 36 e 43).

No primeiro quadro, de Dalton Costa, sobre o campo de fundo branco, que confere uma dimensão precisa em relação ao espaço a ser usado, destacam-se três retângulos iguais na forma e desiguais nas cores: verde, amarelo e rosa.

Sobre os três, uma gestualidade espontânea se faz presente e reconstrói outros retângulos em uma corporeidade matérica mais espessa e onde, em dois, êle insere grafismos que retomam a cor do campo básica. Sobre o terceiro, refaz-se uma subdivisão da tela, reforçando a retangularidade das construções.

As cores usadas negam os esquemas clássicos de uma relação tonal, não formando um único conjunto. Cada uma delas tem um registro próprio e sugere profundidade diferente, embora todas estejam retidas no mesmo plano básico e causem, à primeira visão, uma tensão visual.

Cabe ao olhar do observador ajustar e estabelecer o equilíbrio da realidade objetiva da obra, a sua estrutura, composicional e reconstituir o equilíbrio tonal gradual. A sintonia entre o olho e a obra compensa o desequilíbrio aparente da tela e propicia aumentar as possibilidades de percepção visual.

No segundo quadro, de Rogério Gomes, sobre o campo azul destacam-se três recortes verticais simétricos e paralelos, dois em preto e um em bege. Nos dois primeiros há um denteado criado por colagens e eles se fundem com a base, que delimita o campo visual inferior. Na parte central, o estreito retângulo bege (na realidade, uma tonalidade acobreada e brilhante) atua como fonte de luz, estabilizando o negro e criando um contraste mais nítido entre os recortes e o azul do campo básico.

As colagens, feitas em gradações tonais próximas ao azul da base, rebatem a fragilidade do suporte do papel de arroz no tênue colorido que lhe serve de corpo matérico.

Há evidente busca de equilíbrio da percepção visual na racionalidade das divisões da tela cobertas de camadas cromáticas uniformes.

No processo perceptivo suscitado por esse trabalho, não se identifica a figuração ou o movimento como preocupação básica da obra, mas a procura pela espacialidade em sua densidade e/ou profundidade do espaço, estabelecida na percepção da carga matérica.

A alta definição cromática cria uma palpitação tonal de intensa força de expansão, controlada pela rígida estrutura formal.

Por outro lado, outras obras de caráter abstrato, ainda não registram um tal domínio plástico e expressivo . Produzidas por artistas também vindos de uma tendência figurativista, elas não denotam controle do gestual, fundamental para esse tipo de trabalho. Assim, muitas vezes seu resultado final baseia-se apenas na intuição, no toque de sorte de um trabalho realizado. Por isso, registra-se uma heterogeneidade qualitativa nessa produção, na qual apenas uma ou outra obra consegue definir a lucidez de uma expressão plástica. Ainda assim, é nítido, por parte de alguns desses pintores, o interesse em buscar soluções convenientes para o amadurecimento do seu fazer artístico.

A crise deflagrada com os movimentos grupais e com a introdução de inovações estéticas datada neste período – 1980-1992 – ainda não chegou ao fim. Explica-se, desse modo, uma produção artística sob uma nova aparência plástica.

A grande influência da aculturação pictórica pela qual passa a pintura alagoana evidencia a opção feita por muitos artistas, que, renunciando a uma pesquisa estética profunda e a uma inserção na realidade do meio social, revela que o fazer arte é fixado apenas na força pragmática da venda, e não na força incontrolável da expressividade pessoal.

1° PERÍODO – 1892/1926

(1) Sant'Ana, 1971. Suplemento Literário.
(2) Moreno, 1981:87-9.
(3) Maciel, Pedro Nolasco. Carlos Leão. *A Tribuna*. Maceió, 28 jul. 1909. p.2.
(4) Museu Nacional de Belas Artes. Anuário n° 5. Rio de Janeiro. Imprensa Nacional, 1946:37.
(5) Pedemeiras, 1923:47.
(6) Informações mais detalhadas sobre este leilão, ver Sant'Ana, Moacir Medeiros de. Teixeira da Rocha, gênio desconhecido. *Jornal de Alagoas*. Maceió, 22 jun. 1986. O artigo é complementado por uma biografia sobre o artista.
(7) Sobre Rosalvo Ribeiro ver: Silva, 1987.
(8) Silva, 1987:36.
(9) Bento, Antonio. O drama de Rosalvo Ribeiro. Rio Carioca. Rio de Janeiro, 8 set. 1945. In: Silva, 1987:77.
(10) Mesquita, Luís. Virgílio Maurício, Carlos Leão e Rosalvo Ribeiro. *Gutemberg*. Maceió, 24 mar. 1911.
(11) In Rubens, 1940:42-3.
(12) Lavenère, Luís. A propósito... *Gazeta de Alagoas*. Maceió, 26 nov. 1940.
(13) Osório, 1933:34.
(14) Rubens, Carlos. Brígido. *Jornal de Alagoas*. Maceió, 20 fev. 1921. p.1.
(15) Idem, ibidem.
(16) A primeira exposição de Carlos Leão é noticiada ora ocorrendo em 1895, ora em 1897. Consideramos a segunda data mais correta.
(17) Altavila, 1988:115.
(18) Edmundo, 1958:770.
(19) Cf. recortes jornalísticos sem datação. Pasta V.M. V.I. 29. Museu Nacional de Belas Artes.
(20) Edmundo, 1958:767-93.
(21) Fato apontado por Leite, 1988:528-9.
(22) Ficha de catalogação da Pinacoteca do Estado de São Paulo.
(23) Leite, 1988:529.
(24) O Liceu de Artes e Ofícios de Alagoas, fundado em 1884, possuía os seguintes cursos: encadernação, tipografia, alfaiataria e marcenaria. Como os outros Liceus espalhados pelo Brasil, enfrentou crônicas dificuldades financeiras e falta de professores especializados. Permaneceu fechado entre 1889 a 20 de maio de 1899. Em 1905, passou a ser oferecido o curso de piano, e o curso de escultura foi aberto em 7 de agosto de 1908. No início da década de 10, foi instituído o curso de desenho e pintura, sendo professor o pintor José Paulino de Albuquerque Lins. O pintor Luís Silva estudou alfaiataria no Liceu durante a década de 20, quando conheceu José Paulino, tornando-se seu aluno de pintura. O Liceu é a primeira instituição oficial para o ensino da arte em Alagoas. A sua influência e a de outras instituições criadas posteriormente são analisadas como um dos fatores das tendências conservadoras na região. O papel das instituições tem um valor especial nas análises de situações culturais periféricas, pois elas dão os caminhos direcionados para a realidade representada, além do fato de criarem, pelo peso de sua situação social, possibilidades de aceitação ou negação de certos pintores. O assunto é visto de maneira mais abrangente na conclusão deste trabalho.
(25) Sant'Ana, 1971. Suplemento Literário.
(26) Bourdieu, 1987:192.
(27) Diégues Jr., 1980:229.
(28) Idem, ibidem.
(29) Reis Jr., 1944:29.
(30) Leite, 1988:112. É possível observar essa semelhança no retrato de Maria Joaquina Ribeiro D'Ávila e no retrato de Francisco Pacheco D'Ávila. Ambos de 1883, óleo s/ tela (47x35) e expostos no Museu Histórico de Sergipe, São Cristovão, SE.
(31) Esse fato é reconhecido pelo pintor Pierre Chalita: "Deste momento de grande revolução plástica, nossos bolsistas não tomaram conhecimento ou não acreditaram nele, penetrados que estavam pela estética realista do Primeiro Império. Esta foi a lição que os nossos não aprenderam". Em relação a Rosalvo Ribeiro, Chalita enfatiza: "Volta ao Brasil o nosso Rosalvo Ribeiro, entre outros companheiros do Sul, com os quais convivera e trabalhara na Europa, sem ter contribuído para a evolução estética da Pintura, sem ao menos ter trazido alguma inovação (...)". in: Chalita, 1980:25.
Por outro lado, Silva indica o mesmo comportamento de Rosalvo Ribeiro, porém sob outra visão: "(...), diante deste panorama de contendas, Rosalvo Ribeiro não se envolveu; permaneceu fiel ao compromisso assumido como aluno da academia Julien e aos ensinamentos de seus mestres, freqüentando com assiduidade as aulas, ao invés de tomar parte nas discussões estéreis nas mesas de Montmartre ou Moulin-Rouge". In: Silva, 1987:35.
(32) No texto já citado, Chalita (1980:25) reconhece que os pintores alagoanos voltam consagrados, mas "medíocres donos de uma verdade ultrapassada, continuando uma tradição plástica embotada pelo espírito provinciano e mesquinho que sempre protegem nossas escolas d'Arte".
(33) Freyre, 1987:50-1.
(34) Em sua dissertação biográfica sobre Rosalvo Ribeiro, Dalmo O. S. Silva, embora não verticalize sua descrição iconográfica, menciona características fortalecedoras ao nosso ponto de vista. Ao tratar do retrato masculino - por exemplo, o de – Floriano Peixoto – , aponta o uso da "insígnias específicas da função do homem público" e nos retratos dos políticos e fazendeiros, o "registro para a posteridade da fortuna e do destaque social". Com relação ao retrato feminino, Silva indica as figuras "distintas, discretas e elegantes" com "um certo retoque aristocrático e senhoril" (1987:95-6).
(35) Berger, 1982:50.
(36) A dissertação de M. Cristina C. Costa sobre o retrato feminino paulista entre 1800 e 1950 possibilita estabelecer a dicotomia da representação plástica entre a mulher alagoana e a paulista no início do século XX.
(37) Rubens, 1940:27.
(38) Francastel, 1973:230.

SEGUNDO PERÍODO – 1926/1980

(1) Lindoso, 1985:96.
(2) Lindoso, 1985:101.
(3) Sobre as primeiras greves em Alagoas ver: Almeida, 1990:7-13; Sant'Ana, 1987:56-60. Uma visão geral sobre as ocorrências sócio-político-econômico-culturais nas décadas de 20 e 30 em Alagoa é encontrada no Documentário das Comemorações do Cinqüentenário do Grêmio Guimarães Passos.
(4) Lindoso, 1985:102-3.
(5) "Encarada como símbolo da temida ameaça de

hegemonia do Sul – região do futuro – sobre o Norte – região do passado – passaria assim o Modernismo a ser tratado no Recife com desconfiança de hostilidade". Gomes, 1989:49. Atitude semelhante é percebida em Alagoas.

(6) Rocha, 1964:14.

(7) Gomes, 1989:56.

(8) Mario Marroquim. In: Sant'Ana, 1980:182.

(9) Idem, ibidem.

(10) Nelly Novaes Coelho. In: Ellis, 1975:89.

(11) Outros traços biográficos de Lourenço Peixoto podem ser encontrados em Ramos, 1979:4-5. Benedito Ramos é autor de um documentário em Super-8 intitulado Lourenço Peixoto, curta-metragem participante do V Festival de Cinema Brasileiro de Penedo.

(12) *Jornal de Alagoas*. Maceió, 26 e 28 nov. 1926. p.7 e 9.

(13) Silva, Carlos. Belas Artes. *Jornal de Alagoas*. Maceió, 1 dez. 1926. p. 2.

(14) Paurílio, Carlos. O Salão de 1928. *Jornal de Alagoas*. Maceió, 18 dez. 1928. p.3.

(15) Mais informações sobre a organização da Festa da Arte Nova, em Sant'Ana, 1980:25-33.

(16) Andrade, 1974:236-7.

(17) Cavalcanti, Valdemar. A gostosa pateada dos modernos. *A República*. Maceió, 20 jun. 1928. p.1.

(18) Abelhão, Davino. Feira de Arte. *Jornal de Alagoas*. Maceió, 8 dez. 1929. p.1

(19) A grafia do nome de Zaluar Sant'Ana sofre modificações em alguns textos. Grafaremos como seu filho e historiador Moacir Medeiros de Sant'Ana o faz em seu texto de 1987: Zaluar: um homem de muitas artes.

(20) Sant'ana, 1980:36.

(21) Cavalcanti, Valdemar. Na Festa da Arte Nova. *A República*. Maceió, 2 jul. 1928. p.1.

(22) Idem, 3 jul. 1928. p.2.

(23) Entre os jornalistas mais contundentes em suas análises artísticas destacam-se: Valdemar Cavalcanti: "havia nessa época somente umas telazinhas muito chués de pintores mais ou menos anônimos, que deviam quanto antes ter aproveitado suas aptidões e talentos no funcionalismo público". *O Semeador*. Maceió, 6 dez. 1928, p.1.
Carlos Paurílio: "Nenhum dos trabalhos apresentados marca uma forte revelação artística. Foram feitos todos às carreiras. É um erro e um mal. Os artistas (...) bem poderiam expor cousa melhor, se não pintassem as suas telas em tão poucos dias". *Jornal de Alagoas*. Maceió, 15 dez. 1929, p.3.
Pedro Simão: "Afora estes dois nomes (Rosalvo Ribeiro e Lourenço Peixoto) e com exceção de mais alguns, Alagoas tem dado mas é muito pintor de fancaria. Muito pintor como muito poeta: sem temperamento definido e com sensibilidade de gutapercha. Homens que fazem tudo a gosto do público. Como palhaços". *O Semeador*. Maceió, 5 dez. 1929. p.1.

(24) Esta opinião é expressada por Carlos Paurílio, um dos mais consistentes e persistentes críticos da produção artística alagoana nas décadas de 20 e 30. Em 1933, ao entrevistar alguns artistas, percebe a permanência do *status quo* da pintura em Alagoas. *Gazeta de Alagoas*. Maceió, 28 maio 1939. p. 4

(25) Algumas reproduções da produção artística de Jorge de Lima, ver em Sant'Ana, 1983.

(26) Paulino, 1987:44. O livro A pintura em pânico (Rio de Janeiro, Luso-Brasileira) revela a necessidade e o domínio técnico do artista em uma nova forma de expressão plástica: a colagem de cunho surrealista; o livro é datado de 1943, com uma nova edição de 250 exemplares numerados e rubricados pelo autor.

(27) Diégues Jr., 1980:252.

(28) Sant'Ana, 1987:27.

(29) Entrevista com a autora realizada em 2 ago. 1992.
O artista é citado em Moraes, 1960:273. Um de seus trabalhos mais importantes é a tela D. João VI, assinando o decreto de emancipação política de Alagoas, exposta no saguão do Tribunal de Contas do Estado, Maceió.

(30) Mendes, Hércules. A pintura e o desenho em Alagoas. *Jornal do Commércio*. Recife, set. 1967 (texto xerocado, sem datação completa).

(31) Loureiro, 1989:60.

(32) Para acompanhar a discussão nos jornais, ver: *O Semeador*, Maceió, 30 jul. 1965; 3, 4,5 e 16 ago. 1965. *Gazeta de Alagoas*, Maceió, 24, 27 e 31 jul. 1965; 1,4 (três artigos), 5, 7, 10 e 11 ago. 1965. *Jornal de Alagoas*, Maceió, 3 e 8 ago. 1965. *Diário de Alagoas*, Maceió, 3 ago. 1965.

(33) Leão, Anilda. A arte de Pierre Chalita. *Gazeta de Alagoas*. Maceió, 31 jul. 1965, p.3.

(34) Entrevista de Hércules Mendes com a autora: 5 abr. e 13 maio 1991.

(35) Cipriano, Waldir. A verdade que a arte de Chalita revela. *Gazeta de Alagoas*. Maceió, 7 ago. 1965, p.3.

(36) Sobre a trajetória do festival de Cinema Brasileiro de Penedo, os filmes inscritos e as premiações, ver Barros, 1983:87-92.

(37) Pontual, Roberto. Foco sobre potiguares e alagoanos. *Jornal do Brasil*. Rio de Janeiro, 25 maio 1979.

(38) Lindoso, 1985:103.

(39) Cavalcanti, Valdemar. Na Festa da Arte Nova. *A República*. Maceió, 3 jul. 1928, p.2.

(40) Notas nos jornais: *Gazeta de Alagoas*, *Jornal de Alagoas*, *A República*, *O Semeador*.

(41) Cavalcanti, Valdemar. Perfil de um poeta. *Jornal de Alagoas*. Maceió, 31 dez. 1950, p.3.

(42) Sant'Ana, 1980:54-99.

(43) Calabrese, 1988:198.

(44) Bourdieu, 1987:211.

(45) Bourdieu (1987:269-97) trabalha o relacionamento dos modos de produção com a percepção artística baeando-se principalmente na influência da transmissão escolar, na visão de mundo que se mantém estável pela observância dos princípios do esquema fundamental através do hábito cultivado.

(46) Paurílio, Carlos. Notas sobre os artistas que compareceram ao Segundo Salão do Instituto Rosalvo Ribeiro - IV. *Jornal de Alagoas*. Maceió, 11 dez. 1927, p.2.

(47) _____ Terceiro Salão do Instituto Rosalvo Ribeiro. *Jornal de Alagoas*. Maceió, 21 dez. 1928, p.3.

(48) Lyra, Lysette. Os quadros de Pierre Chalita. *Gazeta de Alagoas*. Maceió, 5 ago. 1965, p.3.

(49) Mendes, 1967:s/p.

(50) É o caso do Salão Jovem de Artes Plásticas organizado por Joaquim Alves (entrevista com a autora em 15 out. 1992), e do Festival de Verão de Marechal Deodoro (Artistas e intelectuais debatem o Fetival de Verão. *Novidade*. Maceió, v.1, n.1, p.6-7, abr. 1985).

(51) Luís Silva, morando no Rio de Janeiro, desde 1942, expõe ali pela primeira vez em 1948, no Salão Nacional de Belas Artes; Zumba expõe pela primeira vez em 1950, no Teatro Deodoro

e Vânia Lima tem sua primeira exposição individual em 1974, na loja Sucata, de decorações.

(52) Entrevista dada à autora em 15 maio 1991.

(53) Chalita, 1980:25.

3° PERÍODO – 1980/1992

(1) Azevedo, João. Celebrações Camonianas. Maceió, Universidade Federal de Alagoas, 1980, p.11.

(2) Sobre as realizações da Pinacoteca Universitária consultar Dantas, 1992.

(3) Lemos, Glaucia. Arte-Brasil - Arte-Alagoas. *A Tarde*. Salvador, 2 mar. 1983.

(4) Xavier, Eduardo. Arte em Alagoas e artistas plásticos alagoanos, por que não? *Gazeta de Alagoas*. Ma- ceió, 29 mar. 1983.

(5) Lemos, Glaucia. Carta. *Gazeta de Alagoas*. Maceió, 6 abr. 1983.

(6) Xavier, Eduardo. A pintura alagoana: artistas e tendências. *Novidade - Jornal de Cultura*. v. 1, n. 1, p. 2, abr. 1985.

(7) Miranda, Jr., Manuel. Grupo Vivarte. *Gazeta de Alagoas*. Maceió, 17 ago. 1984.

(8) Romeu de Melo Loureiro tem uma extensa produção de textos acompanhando a produção pictórica em Alagoas. Ver *Tribuna de Alagoas* (1ª fase), *Jornal de Alagoas*, *Jornal de Hoje*, *Tribuna de Alagoas* (2ª fase) e *Gazeta de Alagoas* (coluna social).
Além disso são inúmeras as suas colaborações para catálogos e apresentações de artistas. Mello Loureiro também é curador de várias exposições realizadas em Maceió.

(9) Sobre a Cruzada Plástica e a 1ª Jornada, ver:
Loureiro, Romeu de Mello. Panorama das exposições. Tribuna de Alagoas. Maceió, 27 mar. 1987;
_____ . Reflexões sobre a "Cruzada Plástica". *Jornal de Alagoas*. Maceió, 23 ago. 1987;
_____ . Os mais marcantes de 87. *Jornal de Alagoas*. Maceió, 3 jan. 1988;
Costa, Marcos de Farias. A pintura alagoana em questão. *Gazeta de Alagoas*. Maceió, 28 jul. 1987; Ramos, Benedito. Impressão de uma exposição de novos. *Gazeta de Alagoas*. Maceió, 22 mar 1987; e várias notas de serviços culturais nos mesmos jornais.

(10) Sobre a 2ª Jornada de Cruzada Plástica, ver:
Ramos, Benedito. As alternativas de uma Cruzada Plástica. *Gazeta de Alagoas*. Maceió, 20 set. 1987;
Loureiro, Romeu de Mello. A Cruzada Plástica no Instituto Histórico. *Gazeta de Alagoas*. Maceió, 20 set. 1987; e diversas notas nas páginas de serviço e colunas culturais.

(11) Sobre a 3ª Jornada da Cruzada Plástica, ver:
Fiúza, Carlos. Os Caetés cruzam a modernidade. *Jornal de Alagoas*. Maceió, 24 jan. 1988.

(12) Entrevista com a autora em 25 jul. 1991.

(13) Loureiro, Romeu de Mello. Uma retrospectiva de 88. *Novidade*. Maceió, dez. 88 / jan. 89, p. 18 - 9.

(14) Dentre os vários textos sobre os novos movimentos e correntes artísticas destacam-se:
Lemos, Glaucia. Acostumar o gosto ou expressionismo abstrato, uma verdade. *Jornal de Alagoas*. Maceió, 14 fev. 1988;
_____ . Com licença, um aparte. *A Ponte*. Maceió, v.4, n. 6. out / dez. 1989;
_____ . Hoje como ontem. *O Diário*. Maceió, 18 mar. 1992; Loureiro, Romeu de Mello. Um primitivo & um abstrato. *Jornal de Alagoas*. Maceió, 1 nov. 1987;
_____ . Definições em artes. *Jornal de Alagoas*. Maceió, 22 nov. 1987;
_____ . Origens e limites da abstração. *Jornal de Alagoas*. Maceió, 28 fev. 1988;
_____ . Novidades dos ateliês. *Jornal de Alagoas*. Maceió, 6 mar. 1988;
_____ . Pintores primitivos. *Jornal de Alagoas*. Maceió, 21 fev. 1988;
_____ . Uma teoria sobre a predominância do figurativismo na arte contemporânea das Alagoas. *A Ponte*. Maceió, v. 3, n. 5, abr. / jun. 1988, p. 10;
Maia, Ricardo. Alagoas: tempo e lugar de 'abstratos-caetés', por que não?. *A Ponte*. Maceió, v. 3, n.5, abr. / jun. 1988, p. 11.

(15) Loureiro, 1989:13.

(16) Este fato está registrado em "o noitário de uma revolta", texto inédito das anotações dos encontros do grupo Vivarte. Um dos mais ferrenhos opositores à exposição Geração 80 em Alagoas é Manuel Viana, que na ocasião disse achar "este movimento deletério à arte e à criatividade artística (...) sobretudo quando vem à nossa terra roubando espaços que prioritariamente deveriam ser ocupados por artistas sérios daqui". p. 62-5.

(17) Costa, Marcus Iontra. Rio / Maceió: largar e alargar os caminhos da arte. Rio de Janeiro, Funarte, 1984 (catálogo).

(18) A situação descrita é evidente e reconhecida pelo crítico mais atuante: "Na verdade, aqui, nas Alagoas, um artista somente conseguirá êxito, em termos de promoção social e de vendas, se a sua obra ajustar-se aos padrões estéticos que gozam das preferências dessa mesma elite. Por via indireta, essa elite controla até o acesso ao mercado de arte, pois as donas das galerias (todas, aliás, pertencentes à alta sociedade) que integram o chamado circuito comercial não se dispõem, via de regra, a montar exposições de artistas desconhecidos ou, sabidamente, esnobados por seus clientes habituais. Aos artistas novos e aos marginalizados, a posteriori, restam, apenas, as alternativas dos espaços culturais das entidades públicas – cujas mostras, geralmente, são ignoradas pelos *socialites* e que , por isso mesmo, não dão lucro – só contam para o currículo. Loureiro, Romeu de Mello. Uma teoria sobre a predominância do figurativismo na arte contemporânea das Alagoas. *A Ponte*. Maceió, v. 3, n. 5, abr. / jun. 1988.

(19) Maurício, Virgílio. A nossa Escola de Belas Artes não ensina, não educa e só serve para trazer confusão. *Jornal de Alagoas*. Maceió, 29 jul. 1933, p. 1.

(20) Entrevista de Ricardo Maia à autora em 26 jul. 1991.

Escolhendo uma Moldura

Escolhendo uma Moldura

A trajetória da produção pictórica realizada em Alagoas evidencia um processo cumulativo de nítidas características conservadoras.

A coerência dessa produção, imanente ao desenrolar do processo histórico, traz a marca de uma circunstância cultural específica, na qual se sobrepõem os valores representativos das relações sociais e as expressões culturais com suas funções simbólicas.

O sistema cultural derivado dessa conjuntura é o produto de uma sociedade que busca expressão e compreensão de si mesma. Ela inicia a busca de sua própria imagem através das primeiras obras literárias, descritivas da realidade geográfica provincial, dentro da visão da classe dominante e trazendo a hegemonia cultural urbana, em detrimento das formas rurais de cultura.

A influência marcante da elite econômica sobre o processo cultural em formação acarreta a representatividade maciça dos valores dessa parcela social. O resultado é uma cultura carregada de forte teor tradicionalista que se revelará refratária às rupturas.

É evidente o entrelaçamento entre as raízes patriarcais da formação familiar, a persistente permanência de uma economia agrária e uma mentalidade de respeito à tradição.

Sobre esse tripé, organiza-se um estilo de vida com normas e regras de convivência social mantenedoras das antigas linhagens; sob princípios de autoridade e perseverança de costumes; à mercê de uma temporalidade lenta, com contagem peculiar de tempo; na busca de auto-afirmação, revelando sua gênese histórica.

O valor que o processo dinâmico da cultura evidencia é o resguardo dos vínculos tradicionais, legitimados pela coerência demonstrada entre o ser social e o seu produto cultural, no qual o pensamento, expressão do conteúdo social comum de uma região, cria seu modo de ser e a maneira do fazer.

É perceptível o caráter de unidade entre os fatos e as idéias, entre o social e o pensamento visual expresso na produção pictórica alagoana. Os valores do ensino acadêmico e do gosto social do tradicional convergem, desde o início, para a produção artística estabelecida na região.

A permanência desse tipo de mentalidade na formação cultural de Alagoas, não pode ser tida como defeito ou impropriedade. Ela é apenas um dado da conjuntura cultural, interagindo com sua rede de significações sociais, geradora de uma estratégia ajustada às necessidades da região.

Dessa forma, a pintura, em Alagoas, é feita sob uma perspectiva originada da necessidade social de um ser coletivo – a parcela social dominante – e da estruturação e articulação de princípios formais originados em outra realidade, a européia.

O movimento de captação exterior e adaptação interior, acomodando-a ao gosto de apenas parte da sociedade fragiliza a identidade da produção artística local. As instituições

culturais, públicas ou privadas, vão ser as grandes mantenedoras desse tipo de produção pictórica em Alagoas, facilitando a persistência do registro de uma realidade que não a brasileira, menos ainda a alagoana, e tornando a pintura de feitio acadêmico parte integrante da estrutura pictórica da região.

Desde o início, estabelece-se a influência da Academia sobre os pintores. As aulas particulares dos artistas bolsistas do governo que retornam a Maceió e de seus alunos, os cursos públicos do Liceu de Artes e Ofícios, as aulas de pintura e desenho do Liceu Alagoano, do Instituto Rosalvo Ribeiro, as exposições e os cursos do Departamento de Assuntos Culturais, da Fundação do Teatro Deodoro e da Fundação Pierre Chalita são os elementos mediadores para a introdução e posterior cristalização dos princípios estéticos acadêmicos.

As relações entre instituição cultural e formação artística estão sempre presentes, em uma ligação significativa, para a manutenção de princípios pictóricos estabelecidos e reconhecidos pelo social. Esses são os caminhos direcionados que conduzem a pintura alagoana para o respeito às regras do academicismo e conseqüente aceitação pela sociedade, das obras criadas dentro dos cânones clássicos.

A persistência da observância desses princípios encontra eco na gênese da formação social de Alagoas e estabelece o princípio de permanência do sistema plástico figurativo.

O que há de positivo na formação acadêmica, na adequada firmeza do desenho, no conhecimento da história da arte e na visão das obras antigas, passa a ser fator de empecilho ao desenvolvimento da pintura, quando induz à redução da potencialidade artística como geradora de mudanças, obrigando-a à repetição de temas e técnicas.

A noção local de temporalidade mais vagarosa reforça uma produção pictórica de raízes temporais fincadas no passado. Há fuga do tempo real e do que é feito em arte nesse tempo real. É o caso, por exemplo, do desconhecimento, nas primeiras décadas do século XX, das tendências vangardista em expansão e aceitação na Europa.

Essa produção atemporal é mais enfatizada pela pintura realizada no interior dos ateliês, na qual não se registra nem o espaço, nem a cor, nem a luz da região, mas uma elaboração artificial, obediente a um sistema estético convencional. Há, na manutenção dessas representações plásticas projetivas, o indício de crises constantes de expressão criativa, ocasionando a repetição temática, a criação de estilemas decorativos e os artifícios no uso da técnica.

A reação da pintura alagoana ao tradicionalismo inicia-se, de maneira muito discreta, durante a infiltração das tendências modernistas das décadas de 20 e 30.

Aparentemente aberta às novas tendências plásticas e sem querer permanecer periférica, a produção pictórica do período busca a solução do conflito entre o tradicional e o moderno na adaptação aos princípios clássicos de alguns poucos sinais modernistas.

culturais, públicas ou privadas, vão ser as grandes mantenedoras desse tipo de produção pictórica em Alagoas, facilitando a persistência do registro de uma realidade que não a brasileira, menos ainda a alagoana, e tornando a pintura de feitio acadêmico parte integrante da estrutura pictórica da região.

Desde o início, estabelece-se a influência da Academia sobre os pintores. As aulas particulares dos artistas bolsistas do governo que retornam a Maceió e de seus alunos, os cursos públicos do Liceu de Artes e Ofícios, as aulas de pintura e desenho do Liceu Alagoano, do Instituto Rosalvo Ribeiro, as exposições e os cursos do Departamento de Assuntos Culturais, da Fundação do Teatro Deodoro e da Fundação Pierre Chalita são os elementos mediadores para a introdução e posterior cristalização dos princípios estéticos acadêmicos.

As relações entre instituição cultural e formação artística estão sempre presentes, em uma ligação significativa, para a manutenção de princípios pictóricos estabelecidos e reconhecidos pelo social. Esses são os caminhos direcionados que conduzem a pintura alagoana para o respeito às regras do academicismo e conseqüente aceitação pela sociedade, das obras criadas dentro dos cânones clássicos.

A persistência da observância desses princípios encontra eco na gênese da formação social de Alagoas e estabelece o princípio de permanência do sistema plástico figurativo.

O que há de positivo na formação acadêmica, na adequada firmeza do desenho, no conhecimento da história da arte e na visão das obras antigas, passa a ser fator de empecilho ao desenvolvimento da pintura, quando induz à redução da potencialidade artística como geradora de mudanças, obrigando-a à repetição de temas e técnicas.

A noção local de temporalidade mais vagarosa reforça uma produção pictórica de raízes temporais fincadas no passado. Há fuga do tempo real e do que é feito em arte nesse tempo real. É o caso, por exemplo, do desconhecimento, nas primeiras décadas do século XX, das tendências vangardista em expansão e aceitação na Europa.

Essa produção atemporal é mais enfatizada pela pintura realizada no interior dos ateliês, na qual não se registra nem o espaço, nem a cor, nem a luz da região, mas uma elaboração artificial, obediente a um sistema estético convencional. Há, na manutenção dessas representações plásticas projetivas, o indício de crises constantes de expressão criativa, ocasionando a repetição temática, a criação de estilemas decorativos e os artifícios no uso da técnica.

A reação da pintura alagoana ao tradicionalismo inicia-se, de maneira muito discreta, durante a infiltração das tendências modernistas das décadas de 20 e 30.

Aparentemente aberta às novas tendências plásticas e sem querer permanecer periférica, a produção pictórica do período busca a solução do conflito entre o tradicional e o moderno na adaptação aos princípios clássicos de alguns poucos sinais modernistas.

As contradições advindas dessa adaptação são perceptíveis nas telas de conotação híbrida entre a estrutura compositiva clássica e o uso de novos elementos formais ou técnicos.

Entretanto, vários fatores impedem o aprofundamento das incipientes tendências modernistas. Entre elas, o forte provincianismo de uma região encerrada em si, a permanência das tendências conservadoras da sociedade, o forte acento regionalista e, principalmente, a falta de mercado artístico independente.

Afora esses entraves, observa-se a ausência de projeto estético inovador que proporcione novos valores plásticos ou que dê novo sentido ao ato de pintar e ao de ver. Persiste uma realidade em que não há a idéia da arte como trabalho, como fatura diária, constante, para o aperfeiçoamento do ofício, para a conquista da técnica, para agregar as conquistas do experimentalismo e mesmo da tecnologia.

Por isso, a pintura alagoana, durante muitas décadas, apresenta poucos traços inovadores e permanece homogeneizada em um figurativismo dogmático que continua subordinando a arte à realidade social. Não se dá, até então, uma elaboração plástica dentro dos programas da modernidade ou das vanguardas estéticas.

Com os recentes movimentos de renovação dos princípios artísticos surgem, em Alagoas, os primeiros questionamentos abalizados sobre o continuísmo da produção pictórica local.

O aparente insucesso desses movimentos, pela sua curta duração, e a negação das conseqüências da agitação cultural proporcionada por eles, evidenciam a força da estrutura social em manter sua ascendência sobre o fazer artístico.

É nesse momento de busca de inovação, que se pode identificar o fenômeno do "favor" como mais um elemento conservador da estrutura social, representado no papel controlador do mercado de arte e na função institucional da crítica.

O mercado é o fator de maior peso para controlar a expansão das tendências inovadoras. A separação entre o pintor e qualquer forma segura e sistemática de patrocínio social, deixa-o em situação precária, de nítida dependência material para produzir, promover e sustentar seu desenvolvimento artístico e sua conseqüente maturação estética.

A relação artista-mercado de arte revela movimentos em duas direções opostas: ou o pintor, de tendências artísticas coerentes com o gosto social, é atraído para um círculo com o qual convive e que o sustenta adquirindo seus quadros; ou esse mesmo pintor, ao tentar inovar no tema ou na técnica, suscita sentimento de repúdio à nova produção artística e suas obras ficam com as vendas suspensas. O critério de sobrevivência, através do "favor" da compra, leva o pintor a adequar-se às solicitações do mercado ao qual ele se submete.

O artista que, ao vender sua obra, julga ter conquistado o reconhecimento do seu trabalho não tem consciência de satisfazer apenas o desejo de domínio do social. Torna-se

dependente do favor, ao seguir as exigência de temas, de princípios estéticos, de tamanho e de cor. Tal submissão anula sua nascente liberdade de experimentação, sua agressividade pictórica, sua virilidade plástica e a própria auto-estima. Sua obra se fragiliza em processo artificioso.

Por outro lado, a crítica, baseada no culto das personalidades sociais e artísticas, promove a institucionalização de artistas e obras em textos de caráter impressionista e visão subjetiva. Impondo um padrão de gosto socialmente aceito, ela ajuda (ou nega) o reconhecimento oficial de certos pintores em nítida relação clientelista e de intercâmbio de favor.

A tendência natural ao narcisismo artístico reforça a coexistência dessas arbitrariedades e faz o pintor aceitar a pressão do mercado e o sucesso efêmero da crítica. Tal atitude explica o frágil individualismo do artista e frustra sua pretensão de uma possível autonomia na criação pictórica.

Todos esses fatores vão impedir a concretização dos objetivos dos grupos emergentes e dificultar a aceitação social de pintores, ditos marginais, por serem críticos frente à realidade local, ao recusarem o mercado de arte, o modismo estético, a aceitação do já estabelecido, ou, ainda, por sua própria posição social inferiorizada. A fragmentação dos grupos e a não aceitação social das individualidades artísticas, ausentes do jogo das aparências de sucesso e da situação de controle representada pelas instituições, revelam o peso da estrutura sociocultural sobre a produção e o comércio da pintura em Alagoas, impendido uma ruptura que não consegue irromper.

A atual dificuldade de uma interseção da produção pictórica de Alagoas com a temporalidade plástica contemporânea é causada prioritariamente pela feição cultural vivenciada pela região.

A superficial modificação das tendências estéticas conservadoras ocasionada, muitas vezes, pelo incentivo "aos modismos artísticos", pela atuação das galerias ou da crítica, não corresponde, na maior parte do tempo, à modificação profunda do sistema expressivo da estrutura pictórica de um pintor.

O surgimento de novas tendências plásticas, como o abstracionismo, deveria revelar o aparecimento simultâneo de outra estrutura mental, de transformação dos valores estéticos, baseada em diferente relação entre a arte e a sociedade, entre o pintor e seu público, entre o artista e a vida. A arte produzida dentro dessa diferente conjuntura cultural deveria, também, sugerir outra interpretação crítica, não mais de "impressão" ou só vinculada a projetos artísticos convencionais, mas baseada na visão especulativa do homem com seu meio-ambiente, em uma nova apreensão do universo.

Entretanto, não ocorre nem uma coisa, nem outra.

E a crise persiste.

A fronteira que esta pesquisa enfoca indica que o valor estético é problema estrutural, cultural e social, ao qual o pintor se sujeita. Porém, ao demonstrar que a arte é produzida

socialmente e ao salientar a importância da história e da formação cultural, evidencia-se a imbricação entre os fenômenos artísticos e o sistema social institucionalizado. Em conseqüência desse posicionamento, como indicar mudança no processo cultural descrito?

A cultura alagoana tem como referencial básico dois eixos latentes: a permanência e a descontinuidade.

O sistema de permanência tem sido o mais atuante, produzindo valores simbólicos de características conservadoras pelas repetições e reproduções sistemáticas das práticas sociais.

O sistema de ruptura embora muito menos ativo, pela força hegemônica da parcela social dominante, tem provocado rápidas e assistemáticas descontinuidades na produção cultural vista como um todo.

O conhecimento dessa contradição básica da estrutura cultural de Alagoas e o reconhecimento das possibilidades que ela permite são a chave, tornada possível, para a inserção da pintura, como produto social, na contemporaneidade.

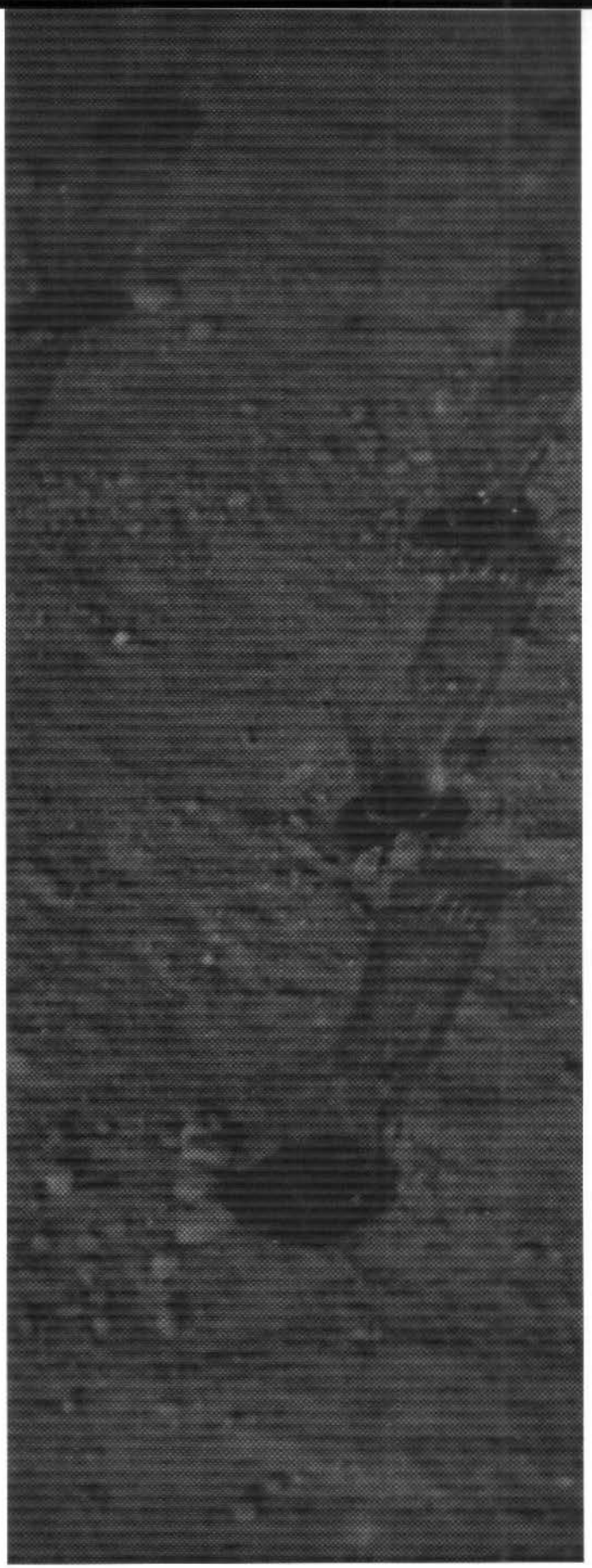
Para iniciar esse novo caminho de ruptura, é preciso, entretanto, que o pintor conheça o seu passado. O movimento de olhar para trás permite fundamentar os seus questionamentos sobre o presente e a direcionar a escolha de seu caminho para o futuro.

Ao iniciar nova projeção estética, o pintor precisa de um **olhar que pense**, descobridor de um legado a preservar; conhecedor da história cultural subjacente aos acontecimentos artísticos da região, indagador do que identifica Alagoas, tornando-a distinta de outros lugares do Brasil, enriquecendo-se com sua diferença, valorizando a sua alteridade.

A nova potencialidade estética gerada nesse conhecimento possibilita criar outra conjuntura artístico-cultural, rompendo hábitos, dominando novos códigos plásticos, originando uma obra multifacetada, autêntica e pessoal, fruto do processo consciente de uma nova expressão plástica.

É difícil terminar este trabalho estabelecendo conclusões. Ele é apenas o princípio, o esperançoso balanço para uma mudança que se faz urgente, inventário de fatos de um passado ainda não devidamente assimilado e reconhecido, incentivo para o início de um processo de ruptura e revitalização da produção artística alagoana.

O que não foi dito aqui permanece ainda como o silêncio que não se conseguiu perscrutar...



Bibliografia Geral

Bibliografia Geral

ANDRADE, Mário. O movimento modernista. In: **Aspectos da literatura brasileira**. São Paulo, Martins, 1974. p. 231-255.

ANTONIL, André João. **Cultura e opulência do Brasil**. Belo Horizonte, Itatiaia/EDUSP, 1982 (texto confrontado com a edição de 1711).

ANTUNES, Ricardo. **Classe operária, sindicatos e partidos no Brasil: da Revolução de 30 até a Aliança Nacional Libertadora**. São Paulo, Cortez, 1982.

ARENAS, José Fernández. **Teoria y metodología de la historia del arte**. Barbacena, Anthropes, 1986. p. 15-23.

ARGAN, Giulio Carlo. **Arte e crítica de arte**. Lisboa, Estampa, 1988.

_____. **História da arte como história da cidade**. São Paulo, Martins Fontes, 1992.

_____. **Arte Moderna**. São Paulo, Companhia das Letras, 1992.

ÁVILA, Affonso (org.). **O Modernismo**. São Paulo, Perspectiva, 1975.

AZEVEDO, Heroaldo Pontes. A repercussão do movimento modernista no Nordeste. In: A Semana de Arte Moderna Em 22, Sessenta Anos Depois. **Anais**. São Paulo, Secretaria de Estado da Cultura, 1984. p. 152-165.

AYALA, Walmir (coord.). **Dicionário brasileiro de artistas plásticos**. Brasília, Instituto Nacional do Livro, Ministério da Educação e Cultura, 1980.

BARDI, P.M. **O Modernismo no Brasil**. São Paulo, Sudameris, 1978.

BASTIDE, Roger. **Arte e sociedade**. São Paulo, Nacional/EDUSP, 1971.

_____. **Sociologia e Psicanálise**. São Paulo, Melhoramentos/EDUSP, 1974.

_____. **Brasil, terra de contrastes**. São Paulo, Difel, s/d.

BAXANDALL, Michael. **O olhar renascente**. Rio de Janeiro, Paz e Terra, 1991.

BERGER, John. **Modos de ver**. São Paulo, Martins Fontes, 1982.

BRAGA, Theodoro. **Artistas pintores no Brasil**. São Paulo, Limitada, 1942.

BOPP, Raul. **Movimentos modernistas no Brasil: 1922-1928**. Rio de Janeiro, São José, 1966.

BOSI, Alfredo. **Dialética da colonização**. São Paulo, Companhia das Letras, 1992.

BOURDIEU, Pierre. **A economia das trocas simbólicas**. São Paulo, Perspectiva, 1987.

_____. **Coisas ditas**. São Paulo, Brasiliense, 1990.

CALABRESE, Omar. **A linguagem da arte**. Lisboa, Presença, 1986.

_____. **A idade neo-barroca**. São Paulo, Martins Fontes, 1988.

CAMPOFIORITO, Quirino. **História da pintura brasileira no século XIX**. Rio de Janeiro, Pinakotheke, 1983.

CANCLINI, Néstor García. **A produção simbólica: teoria e metodologia em sociologia da arte**. Rio de Janeiro, Civilização Brasileira, 1979.

_____. **As culturas populares no capitalismo**. São Paulo, Brasiliense, 1983.

_____. **A socialização da arte**. São Paulo, Cultrix, 1984.

_____. Culturas híbridas. **Estratégias para entrar y salir de la modernidad**. México, Grijalbo, 1990.

CASCUDO, Luiz da Câmara. **Sociologia do açúcar**. Rio de Janeiro, Instituto do Açúcar e do Álcool, 1971.

CASTRO, Silvio. **Teoria e política do Modernismo brasileiro**. Rio de Janeiro, Vozes, 1979.

CAVALCANTI, Carlos. **Dicionário brasileiro de artistas plásticos**. Brasília, Ministério da Educação e Cultura/Instituto Nacional do Livro, 1973. 4 v.

COSTA, M. Cristina Castilho. **O retrato feminino na pintura brasileira - 1800-1950. Do realismo ao Romantismo. Análise estética e sociológica**. Dissertação (Mestrado). Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, São Paulo, 1985.

COUTROT, Thomas. **Dependência e informalidade**. São Paulo, Novos Estudos CEBRAP, n.29, p.156-171, mar. 1991.

COUTINHO, Carlos Nelson. **Cultura e sociedade no Brasil**. Belo Horizonte, Oficina de Livros, 1990.

DIÉGUES JR., Manuel. **Etnias e culturas no Brasil**. Rio de Janeiro, Biblioteca do Exército, 1980.

DORFLES, Grillo. **As oscilações do gosto**. Lisboa, Horizonte, 1989.

DUQUE, Gonzaga. **Contemporâneos** (pintores e escultores). Rio de Janeiro, Benedicto de Souza, 1929.

DURAND, José Carlos. **Arte, privilégio e distinção**. São Paulo. Perspectiva, 1989.

DUVIGNAUD, Jean. Problemas de Sociologia da Arte. In VELHO, Gilberto (org.). **Sociologia da Arte**. Rio de Janeiro. Zahar, 1966. p.27-70.

ECO, Umberto. Função e limites de uma sociologia da arte. In: **A definição da Arte**. São Paulo, Martins Fontes, 1981. p. 33-43.

EDMUNDO, Luiz. **Memórias**. Rio de Janeiro, Imprensa Nacional, 1958. v.3. p.767-793.

ELIS, Bernardo. Tendências regionalistas no modernismo. In: AVILA, Afonso. **O Modernismo**. São Paulo Perspectiva, 1975. p. 87-101.

ENGELS, Friedrich. A origem da família, a propriedade privada e o Estado. In: MARX E ENGELS. **Sobre a literatura e a arte**. São Paulo, Global, 1986. p. 83-84.

FABRIS, Annateresa. História e arte: a história em busca de novas linguagens. **Projeto História**. São Paulo, Pontifícia Universidade Católica-SP, n.4, p. 39-45, jun. 1985.

FISCHER, Ernest. **A necessidade da arte**. Rio de Janeiro, Zahar, 1966.

FRANCASTEL, Pierre. Problemas de Sociologia da Arte. In VELHO, Gilberto (org.). **Sociologia da Arte**. Rio de Janeiro, Zahar, 1967, p.12-41.

_____ . **A realidade figurativa**. São Paulo, Perspectiva/EDUSP, 1973.

_____ . **Imagem, visão e imaginação**. São Paulo, Martins Fontes, 1987

_____ . **Pintura e sociedade**. São Pauto, Martins Fontes, 1990.

FREYRE, Gilberto. **Região e tradição**. Rio de Janeiro, José Olympio, 1941.

_____ . **Nordeste**. Rio de Janeiro, José Olympio, 1961.

_____ . **Arte, ciência e trópico. Em torno de alguns problemas de sociologia da arte**. São Paulo, Martins Fontes, 1962.

_____ . **Sobrados e mucambos: decadência do patriarcado rural e desenvolvimento urbano.** Rio de Janeiro, José Olympio, 1977.

_____ . **Vida, forma e cor**. Rio de Janeiro, Record, 1987.

_____ . **Casa - Grande & Senzala**. Rio de Janeiro, José Olympio, 1987.

GOMES, Carla Nogueira. **A brasilidade nordestina (a definição de um espaço e de uma cultura nordestina na década de 20)**.Recife, 1989, 125p. Dissertação (Mestrado). Universidade Federal de Pernambuco.

GREENBERG, Clement. **Arte y cultura**. Barcelona, Gustavo Gili, 1979.

GUELFI, Maria Lúcia Fernandes. **Novíssima: estética e ideologia na década de 20.** São Paulo, IEB/ USP, 1987.

GULLAR, Ferreira. **Sobre arte**. Rio de Janeiro, Avenir, 1982.

_____ . **Vanguarda e subdesenvolvimento**. Rio de Janeiro, Civilização Brasileira, 1984.

HADJINICOLAOU, Nicos. **História da arte e movimentos sociais.** São Paulo, Martins Fontes, 1978.

HAUSER, Arnold. **A arte e a sociedade**. Lisboa, Presença, 1984.

_____ . **Teorias da arte**. Lisboa, Presença, 1988.

HOLANDA, Sérgio Buarque de. **Raízes do Brasil**. Rio de Janeiro, José Olympio, 1982.

IVO, Ledo. **Modernismo e modernidade.** Rio de Janeiro, São José, 1972.

LEITE, José Roberto Teixeira. A Belle Époque. In: **Arte no Brasil**. São Paulo, Abril Cultural, 1979. v.2. p.556-605.

_____ . **Pintores negros do oitocentos.** São Paulo, MWM/Knorr, 1988.

_____ . **Dicionário crítico da pintura no Brasil**. Rio de Janeiro, Art Livre, 1988.

LOWY, Michael. **Ideologia e ciência social: elementos para uma análise marxista**. São Paulo, Cortez, 1989.
LUKÁCS, George. **Ensaios sobre literatura**. Rio de Janeiro, Civilização Brasileira, 1968.
_____ . A arte como autoconsciência do desenvolvimento da humanidade. In: **Introdução a uma estética marxista**. Rio de Janeiro, Civilização Brasileira, 1970.
_____ . As bases antológicas do pensamento e da atividade do homem. In: **Temas de Ciências Humanas**. São Paulo, Ciências Humanas, 1978. p. 1-18.
MAURICIO, Virgílio. **Outras figuras**. Rio de Janeiro, Venus, 1925.
MARX - ENGELS. **Sobre literatura e arte**. São Paulo, Global, 1985.
MERQUIOR, José Guilherme. **Arte e sociedade em Marcuse, Adorno e Benjamim**. Rio de Janeiro, Tempo Brasileiro, 1969.
MICELI, Sérgio. **Estado e cultura no Brasil**. São Paulo, Difel, 1984.
MORAIS, Frederico. **Artes plásticas na América Latina: do transe ao transitório**. Rio de Janeiro, Civilização Brasileira, 1979.
MOTA, Carlos Guilherme. **Ideologia da cultura brasileira: pontos de partida para uma missão histórica**. São Paulo, Ática, 1977.
MOURA, José Balbino. **O excesso de reserva de mão-de-obra como forma de acumulação de capital no nordeste do Brasil (1888-1930)**. São Paulo, 1986, 185p. Tese (Doutoramento). Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo.
NAVES, Rodrigo. O olhar difuso. Notas sobre a visualidade brasileira. **Gávea**. Rio de Janeiro, PUC, 1986. v.3. p.61.
ORTEGA Y GASSET, José. **A desumanização da arte**. São Paulo, Cortez, 1991.
ORTIZ, Renato. **Cultura brasileira & identidade nacional**. São Paulo, Brasiliense, s/d.
PANOFSKY, Erwin. **Significado nas artes visuais**. São Paulo, Perspectiva, 1976.
PAZ, Alfredo de. **La critica social del arte**. Barcelona, Gustavo Gili, 1979.
PEDROSA, Mario. **Dos murais de Portinari aos espaços de Brasília**. São Paulo, Perspectiva, 1981.
PLEKHANOV, George. **A arte e a vida social**. São Paulo, Brasiliense, 1969.
PRADO Jr., Caio. **História econômica do Brasil**. São Paulo, Brasiliense, 1962.
REIS Jr., José Maria dos. **História da pintura no Brasil**. São Paulo, Leia, 1944.
RIBEIRO Jr., José. **Colonização e monopólio no nordeste brasileiro: a Companhia Geral de Pernambuco e Paraíba**, 1759-1780. São Paulo, Hucitec, 1976.
RICHARD, André. **A crítica de arte**. São Paulo, Martins Fontes, 1988.
ROMERO, José Luiz. **Latinoamerica: las ciudades y las ideas**. Buenos Aires, Siglo Veintiuno, 1976.
RUBENS, Carlos. **Pequena história das artes plásticas no Brasil**. São Paulo, Nacional, 1941.
SCHWARZ, Roberto. **Ao vencedor as batatas**. São Paulo, Duas Cidades, 1977.
_____ . **Um mestre na periferia do Capitalismo: Machado de Assis**. São Paulo, Duas Cidades, 1990.
SCHWARZ, Roberto et alli. Machado de Assis: um debate. São Paulo, **Novos Estudos CEBRAP**, n. 29, p.59-97, mar. 1991 .
SCHAPIRO, Meyer. **Estilo**. Buenos Aires, Ediciones 3, 1962.
SORJ, Bernardo. **Estado e classes sociais na agricultura brasileira**. Rio de Janeiro, Zahar, 1980.
SOUZA, Gilda de Mello e. **Exercícios de leitura**. São Paulo, Duas Cidades, 1980.
TELES, Gilberto Mendonça. **Vanguarda européia e Modernismo brasileiro**. Petrópolis, Vozes, 1983.
TOBIAS, José Antonio. **História das idéias estéticas no Brasil**. São Paulo, Grijalbo, 1967.
TRABA, Marta. **Duas décadas vulneráveis nas artes plásticas latino-americanas: 1950-1970**. Rio de Janeiro, Paz e Terra, 1977.
VOLPE, Galvano Della. **Esboço de uma história do gosto**. São Paulo, Mandacaru, 1989.
WILLIAMS, Raymond. **Cultura**. São Paulo, Paz e Terra, 1992.
WOLFF, Janet. **A produção social da arte**. Rio de Janeiro, Zahar, 1982.

Bibliografia Específica Sobre Alagoas

ALMEIDA, Luiz Sávio. A greve dos ferroviários em 1909. Maceió, **Revista do Centro de Ciências Humanas, Letras e Artes**. Universidade Federal de Alagoas, v.5, n.III, p. 7-13, abr. 1990.

_____ .A República e o movimento operário em Alagoas (a redenção dos filhos do trabalho) Simpósio Cem Anos da República, **Anais**, 1990. p. 38-88.

ALTAVILA, Jayme de. **História da civilização das Alagoas**. Maceió, EDUFAL, 1988 (anotada por Moacir Medeiros de Sant'Ana).

AZEVEDO, João Ferreira de (coord.). **Documentário das comemorações do cinqüentenário do Grêmio "Guimarães Passos"**. Maceió, Universidade Federal de Alagoas, 1979.

BRANDÃO, Moreno. **História de Alagoas**. Penedo, Artes Graphicas Typ. e Pautação, 1909.

_____ . Esboço da história de Alagoas. In: **O centenário da emancipação de Alagoas**. Maceió, Instituto Archeológico e Geográphico Alagoano, 1919. p. 76.

BULHÕES, Carlos. **Um estudo sobre o desenvolvimento econômico e social do estado de Alagoas**. Maceió, Secretaria de Planejamento, 1971 .

CARVALHO, Cícero Péricles. **Formação histórica de Alagoas**. Maceió, Grafitex, 1982.

CERES, Heliônia. **Rosalvo Ribeiro**. Maceió, Departamento de Assuntos Culturais, 1984.

CHALITA, Pierre. **A pintura em Alagoas**. Maceió, A Revista, v.I, n.2, p. 25, ago./set. 1980.

COSTA, Arriéte Vilela. **A revista Novidade: contribuição para o estudo do Modernismo em Alagoas**. João Pessoa; 1979, 120p. Dissertação (Mestrado). Centro de Ciências Humanas, Letras e Artes, Universidade Federal da Paraíba.

COSTA, Craveiro. **A emancipação das Alagoas**. Maceió, Arquivo Público de Alagoas, 1967, Maceió, Sergasa, 1981.

DANTAS, Carmem Lúcia. **Pinacoteca Universitária. Trajetória 1981-1991**. Maceió, Universidade Federal de Alagoas, 1992.

DEPARTAMENTO ESTADUAL DE ESTATÍSTICA. **Alagoas 150 anos**. Maceió, DEE, 1969.

DIÉGUES Jr., Manuel. **O bangüê nas Alagoas. Traços da influência do sistema do engenho de açúcar na vida e na cultura regional**. Maceió, EDUFAL, 1980.

_____ . Evolução urbana e social de Maceió no período republicano. In: COSTA, Craveiro. **Maceió**. Maceió, Sergasa, 1981, p. 199-219.

DOCUMENTÁRIO DAS COMEMORAÇÕES DO CINQÜENTENÁRIO DO GRÊMIO LITERÁRIO GUIMARÃES PASSOS. Maceió, Universidade Federal de Alagoas, 1979.

D. O. DOCUMENTO. Maceió, Subsecretaria de Comunicação Social do Governo do Estado, v. II, n. 8, 6 jul. 1984.

DUARTE, Abelardo. A revolução pernambucana de 1817 e a emancipação política de Alagoas. **Revista do Instituto Histórico e Geográfico de Alagoas**. Maceió, v. XXI, ano 1940-1942. p. 146.

_____ . Os jesuítas nas Alagoas. **Três ensaios**. Maceió, Departamento Estadual de Cultura, 1966.

ESPÍNDOLA, Tomaz do Bonfim. **Geografia alagoana. Descrição física, política e histórica da província das Alagoas**. Maceió, Liberal, 1871.

GALVÃO, Aloysio Américo. A literatura em Alagoas. **Documentário das Comemorações do Cinqüentenário do Grêmio Literário "Guimarães Passos"**. Maceió, Universidade Federal de Alagoas, 1979. p. 80.

GOMES, Rogério et alli. **Arte do nordeste**. Rio de Janeiro, Spala, 1986. p. 104-113.

GUIMARÃES, J. Ubireval Alencar. **Graciliano Ramos e a fala das memórias**. Maceió, Secretaria da Cultura, 1987.

HEREDIA, Beatriz Alasia de. **Formas de dominação e espaço social: a modernização da agroindústria canavieira em Alagoas**. São Paulo, Marco Zero, 1988.

LAGES, Solange Berard et alli. **Alagoas roteiro cultural e turístico**. Maceió, Recife Gráfica, 1979.

LIMA Jr., Félix. **Maceió de outrora**. Maceió, Arquivo Público de Alagoas, 1976. v. I.

LINDOSO, Dirceu Accioly. **Uma cultura em questão: a alagoana**. Maceió, EDUFAL, 1981.

_____ . Ruptura e continuidade na cultura alagoana. **Cadernos de Cultura 2**. Maceió, Secretaria da Cultura, SECULT, 1985, p. 79-107.

_____ . Interpretação da Província. **Cadernos de Cultura 2**. Maceió, Secretaria da Cultura, 1985. p. 42-78.
LOUREIRO, Romeu de Mello. **Arte contemporânea das Alagoas**. São Paulo, Linoart, 1989.
MARROQUIM, Adalberto (org.). **Terra das Alagoas**. Roma, Sansaini, 1922.
MENDES, Hércules. As artes plásticas em Alagoas. Um breve comentário retrospectivo quase que autobiográfico. **Scientia ad Sapientiam**. Maceió, Universidade Federal de Alagoas, v. II, n.4, p.7-9, dez. 1979.
MOLITERNO, Carlos. **Notas sobre a poesia moderna em Alagoas**. Maceió, Departamento Estadual de Cultura, 1965.
MORAES, Tancredo. **Resumo histórico e antropogeográfico do Estado de Alagoas**. Maceió, Imprensa Oficial, 1960.
MORENO, Brandão. **História de Alagoas**. Maceió, Sergasa, 1981 (reedição de 1909).
OSÓRIO Gatto, Rosalvo Ribeiro. **Revista do Instituto Archeológico e Geográphico Alagoano**. Maceió, Instituto Archeológico e Geográphico Alagoano, 1933.
PAULINO, Ana Maria (org.). **O poeta insólito: fotomontagens de Jorge de Lima**. São Paulo, IEB Instituto de Assuntos Brasileiros/USP, 1987.
PEIXOTO, Lourenço. Da pintura. **Scientia ad Sapientiam**. Maceió, Universidade Federal de Alagoas, v. II. n.4, p.6, dez. 1979.
RAMOS, Benedito. Lourenço Peixoto. **Scientia ad Sapientiam**. Maceió, Universidade Federal de Alagoas, v. II, n.4, p.4-5, dez. 1979.
REVISTA, A. **Artes & Letras**. Maceió, jul.1980/set.1982.
ROCHA, José Maria Tenório. Historiografia de Alagoas: primeira leitura. **Revista do Centro da Ciências Humanas, Letras e Artes da Universidade Federal de Alagoas**. Maceió, v.III, n.5, p.19-40.
ROCHA, Tadeu. **Modernismo e regionalismo**. Maceió, Departamento Estadual de Cultura, 1964.
RUBENS, Carlos. **Um mestre da pintura brasileira**. Rio de Janeiro, Laemmert, 1940.
SAMPAIO, Ruy. **Artistas de Alagoas.** Rio de Janeiro, Funarte, 1979.
SANT'ANA, Moacir Medeiros de. **Contribuição à história do açúcar em Alagoas.** Recife, Instituto do Açúcar e do Álcool, 1970.
_____ . **Documentário do Modernismo (Alagoas: 1922-31)**. Maceió, Universidade Federal de Alagoas, 1978.
_____ . O processo da dependência. **Scientia ad Sapientiam**. Maceió, Universidade Federal de Alagoas, v. II, n.4, p.18-22, dez. 1979.
_____ . **História do Modernismo em Alagoas** (1922-1935). Maceió, EDUFAL, 1980.
_____ . (org.). Jorge de Lima (1893-1953). **Catálogo da exposição bibliográfica**. Maceió, Universidade Federal de Alagoas, 1983.
_____ . **Zaluar, um homem de muitas artes**. Maceió, Sergasa, 1987.
_____ . Primeiros movimentos grevistas em Alagoas. **Revista do Centro de Ciências Humanas, Letras e Artes da Universidade Federal de Alagoas**. Maceió, v. 2, n. 4, p.56-60, jun. 1987.
SANTOS, Ivone dos. Praça Marechal Deodoro da Fonseca. **Alagoas Agora**. Maceió, v. I, n.5, p.32-33, maio 1984.
_____ . Origens de Maceió-Jaraguá, a enseada das canoas. **Revista do Centro de Ciências Humanas, Letras e Artes da Universidade Federal de Alagoas**. Maceió, v. II, n. 3, p.46-49.
SILVA, Dalmo de Oliveira Souza e. **Rosalvo Ribeiro: testemunha de pintura acadêmica em Alagoas.**
São Paulo, 1987, 200p. Dissertação (Mestrado), Escola de Comunicações e Artes, Universidade de São Paulo, São Paulo, 1987.
TENÓRIO, Douglas Apratto. O início da modernização na província de Alagoas. **Revista do Centro de Ciências Humanas, Letras e Artes da Universidade Federal de Alagoas.** Maceió, v. II, n. 4, p.66-75.
VAZ F°, Augusto. **Alagoanos ilustres**. São Paulo, Ongarit, 1962, v. I
_____ . **Alagoanos ilustres**. Maceió, Imprensa Oficial, 1962, v.2.
_____ . **Alagoanos ilustres**. Maceió, Imprensa Oficial, 1964, v.3.

Documentação Jornalística

ABELHÃO, Davino. Feira de Arte. **Jornal de Alagoas**. Maceió, 8 dez. 1929. p. 1.

_____. A exposição do Instituto Rosalvo Ribeiro. **Jornal de Alagoas**. Maceió, 15 dez. 1929. p.1-2.

AGUIAR, da Costa. Arte Nova. **A República**. Maceió, 27 jul. 1928. p. 1.

_____. Arte Nova. **A República**. Maceió, 30 jul. 1928. p. 1.

ANÔNIMO. Registro Social. Jornal de Alagoas. Maceió, 26 nov. 1926. p.7.

_____. I Exposição do Instituto Rosalvo Ribeiro. **Jornal de Alagoas**. Maceió, 26 nov. 1926. p.7.

ANÔNIMO. Registro Social. **Jornal de Alagoas**. Maceió, 27 nov. 1926. p.3

_____. 1ª Exposição do Instituto Rosalvo Ribeiro. **Jornal de Alagoas**. Maceió, 28 nov. 1926. p.9.

_____. Exposição de Bellas Artes. **Jornal de Alagoas**. Maceió, 4 dez. 1926. p.3.

_____. Instituto de Bellas Artes Rosalvo Ribeiro. **Jornal de Alagoas**. Maceió, 4 dez. 1927. p.7.

BARROS, Laurita Motta. A você Pierre Chalita. **Gazeta de Alagoas**. Maceió, 4 ago. 1965. p.3.

BENTO, Antonio. O drama de Rosalvo Ribeiro. **Rio Carioca**. Rio de Janeiro, 8 set. 1945.

BRAGA, Tereza. Artes & Artistas. **Jornal de Alagoas**. Maceió, 3 ago. 1965. p.2.

CARMO, Rosinha Pereira do. A exposição de Pierre Chalita. **Gazeta de Alagoas**. Maceió, 11 ago. 1965. p.3.

CAVALCANTI, Valdemar. A gostosa pateada dos modernos. A República. Maceió, 20 jun. 1928. p.1.

_____. Luís Silva. **A República**. Maceió, 21 jun. 1928. p. 1.

_____. Eurico Maciel. **A República**. Maceió, 22 jun. 1928. p.1.

_____. Zaluar. **A República**. Maceió, 23 jun. 1928. p. 1.

_____. José Menezes. **A República**. Maceió, 25 jun. 1928. p. 1.

_____. Manoel Messias. **A República**. Maceió, 27 jun. 1928. p.4.

_____. Na Festa da Arte Nova. **A República**. Maceió, 2 jul. 1928. p. 1.

_____. Lourenço Peixoto. **A República**. Maceió, 2 jul. 1928. p. 2.

_____. Lourenço Peixoto. **A República**. Maceió, 3 jul. 1928. p 2.

_____. Na Festa da Arte Nova. **A República**. Maceió, 3 jul. 1928. p.2

_____. Lourenço e o Instituto. **O Semeador**. Maceió, 6 dez. 1928. p. 1.

_____. O artista Messias. **O Semeador**. Maceió, 19 dez. 1928. p. 3.

_____. Perfil de um poeta. **Jornal de Alagoas**. Maceió, 31 dez. 1950. p.3.

CIPRIANO, Waldir. A verdade que a arte de Chalita revela. **Gazeta de Alagoas**. Maceió, 7 ago. 1965. p.3.

CLAUDIO. Arte Nova. **A República**. Maceió, 20 jul. 1928. p.3.

CORREA, Lael. A arte pega o ônibus de volta. **O Diário**. Maceió, 20 ago. 1992.

COSTA, Arriéte Vilela. A revista Novidade e o Modernismo em Alagoas. Novidade - **Jornal de Cultura**. Maceió, v. I, n. I, p.3, abr. 1985.

COSTA F°, J.F. da. O Cristo nu. **Gazeta de Alagoas**. Maceió, 10 ago. 1965. p. 3.

COSTA, Marcos de Farias. A pintura alagoana em questão. **Gazeta de Alagoas**. Maceió, 26 jul. 1987.

FIÚZA, Carlos. Os Caetés cruzam a modernidade. **Jornal de Alagoas**. Maceió, 24 jan. 1988.

GOMES, Mario O. meu ponto de vista. **Gazeta de Alagoas**, Maceió, 4 ago. 1965. p.3.

ÍCARO. Gazeta em Sociedade. **Gazeta de Alagoas**, Maceió, 24 jul. 1965.

IÓRIO, Pe. Fernando. O Crucificado I. **O Semeador**. Maceió, 4 ago. 1965. p. 1.

_____. O Crucificado II. **O Semeador**. Maceió, 5 ago. 1965. p. 1.

_____. Considerações. **O Semeador**. Maceió, 16 ago. 1965. p.1

JOTA. Instituto Rosalvo Ribeiro. Os Independentes I. **A República**. Maceió, 10 dez. 1927. p. 1.

JOTA. Instituto Rosalvo Ribeiro. Os Independentes II. **A República**. Maceió, 11 dez. 1927. p. 1.
KRAMER, Dora. Clãs loteiam Alagoas e dão o tom do poder. **O Estado de S. Paulo**. São Paulo, 28 jun.1992, 1° Caderno, p.4.
_____ . Na terra dos Collor se faz política à moda antiga. **Jornal do Brasil**. Rio de Janeiro, 25 nov. 1990, 1° Caderno, p.8.
LAVENÈRE, Luís. Arte Nova. Futurismo ou Remotismo? **O Semeador**. Maceió, 13 jul. 1928. p.2.
_____ . A propósito. **Gazeta de Alagoas**, Maceió, 26 nov. 1940.
LEÃO, Anilda. A arte de Pierre Chalita. **Gazeta de Alagoas**. Maceió, 31 jul. 1965. p.3.
LEMOS, Glaucia. Arte-Brasil - Arte-Alagoas. **A Tarde**. Salvador, 2 mar. 1983.
_____ . Carta. **Gazeta de Alagoas**. Maceió, 6 abr. 1983.
_____ . Acostumar o gosto ou expressionismo abstrato uma verdade. **Jornal de Alagoas**. Maceió, 14 fev. 1988.
_____ . Com licença, um aparte. **A Ponte**. Maceió, v.4, n.6, out./dez. 1989.
_____ . Hoje como ontem. **O Diário. Maceió**, 18 mar. 1992.
LIMA, Raul. Registro Social. **Jornal de Alagoas**. Maceió, 18 dez. 1929. p.2
_____ . Um artista provinciano do Brasil feito grande pintor francês. **O Jornal**. Rio de Janeiro, 11 ago. 1940.
LOUREIRO, Manoel de. Na Feira dos Artistas. **A República**. Maceió, 13 dez. 1927. p. 1.
LOUREIRO, Romeu de Mello. Panorama das exposições. **Tribuna de Alagoas**. Maceió, 27 mar. 1987.
_____ . Reflexões sobre a "Cruzada Plástica". **Jornal de Alagoas**. Maceió, 23 ago. 1987.
_____ . A Cruzada Plástica no Instituto Histórico. **Gazeta de Alagoas**. Maceió, 20 set. 1987.
_____ . Um primitivo & um abstrato. **Jornal de Alagoas**. Maceió, 1 nov. 1987.
_____ . Definições em Artes. **Jornal de Alagoas**. Maceió, 22 nov. 1987.
_____ . Os mais marcantes de 87. **Jornal de Alagoas**. Maceió, 3 jan. 1988.
_____ . Primeiras exposições de 1988. **Jornal de Alagoas**. Maceió, 24 jan.1988.
_____ . Pintores primitivos. **Jornal de Alagoas**. Maceió, 21 fev. 1988.
_____ . Origens e limites da abstração. **Jornal de Alagoas**. Maceió, 28 fev. 1988.
_____ . Novidades dos ateliês. **Jornal de Alagoas**. Maceió, 6 mar. 1988.
_____ . Uma teoria sobre a predominância do figurativismo na arte contemporânea das Alagoas. **A Ponte**. Maceió, v. 3, n. 5, abr./jun. 1988.
_____ . Uma retrospectiva de 88. **Novidade**. Maceió, v. 4, n. 14, p. 189, dez. 88/jan. 89.
_____ . Síntese da arte contemporânea das Alagoas. **Novidade - Jornal de Cultura**. Maceió, v. , n. 15, 1989.
LYRA, Lysette. Os quadros de Pierre Chalita. **Gazeta de Alagoas**. Maceió, 5 ago. 1965. p.3.
MACIEL, Pedro Nolasco. Carlos Leão. **A Tribuna**. Maceió, 28 jul. 1909. p.2.
MAIA, Ricardo. Cruzada Plástica: sedução em busca do moderno contemporâneo. **Novidade - Jornal de Cultura**. Maceió, v.3, n.7, nov. 1987. p. 18
_____ . Alagoas: tempo e lugar de "abstratos-caetés", por que não?. **A Ponte**. Maceió, v.3, n.5, abr./jun. 1988.
_____ . Paulo Caldas ou "a outra" imagem da mulher na pintura de Alagoas. **Novidade - Jornal de Cultura**. Maceió, v.4, n.3, p. 8-10, out./nov. 1988.
_____ . Haylton Rocha ou um abstracionista-caeté num "aluvião de mudanças". **Novidade - Jornal de Cultura**. Maceió, v.IV, n.14, p.8-9, dez. 1988.
_____ . Para se pensar um grande desejo de pintar e/ou escrever modernamen-

te no Paraíso das Águas I. **O Diário**. Maceió, 1 jul. 1992.
_____. Para se pensar um grande desejo de pintar e/ou escrever modernamente no Paraíso das Águas II. **O Diário**. Maceió, 8 jul. 1992.
_____. Para se pensar um grande desejo de pintar e/ou escrever modernamente no Paraíso das Águas III. **O Diário**. Maceió, 15 jul. 1992.
MARA, Pierre Chalita, Arte e incompreensão. **Gazeta de Alagoas**. Maceió, 1 ago. 1965.
MAURÍCIO, Virgílio. A nossa Escola de Belas Artes não ensina, não educa e só serve para trazer confusão. **Jornal de Alagoas**. Maceió, 29 jul. 1933.
_____. Rosalvo Ribeiro. **A Nação**. Rio de Janeiro, 19 jan. 1936.
MENDES, Hércules. A pintura e o desenho em Alagoas. **Jornal do Commércio**. Recife, set. 1967 (texto xerocado, cedido pelo autor, sem datação completa).
MESQUITA, Luís. Virgílio Maurício, Carlos Leão e Rosalvo Ribeiro. **Gutemberg**. Maceió, 24 mar. 1911.
MIRANDA, Manuel. Grupo Vivarte. **Gazeta de Alagoas**. Maceió, 17 ago. 1984.
NOBRE, Lenildo. A exposição de Pierre. **Diário de Alagoas**. Maceió, 3 ago. 1965. p. 3.
PALMEIRA, Cândida. Arte e difamação. **O Semeador**. 30 jul. 1965. p. 1.
PAURÍLIO, Carlos. Notas sobre os artistas que compareceram ao Segundo Salão do Instituto Rosalvo Ribeiro - I. **Jornal de Alagoas**. Maceió, 6 dez., 1927. p. 2 (sobre Eurico Maciel).
_____. Notas sobre os artistas que compareceram ao Segundo Salão do Instituto Rosalvo Ribeiro - II. **Jornal de Alagoas**. Maceió, 7 dez., 1927. p.2 (sobre Manuel Messias).
_____. Notas sobre os artistas que compareceram ao Segundo Salão do Instituto Rosalvo Ribeiro - III. **Jornal de Alagoas**. Maceió, 10 dez., 1927. p.2 (sobre Luís Silva).
PAURÍLIO, Carlos. Notas sobre os artistas que compareceram ao Segundo Salão do Instituto Rosalvo Ribeiro - IV. **Jornal de Alagoas**. Maceió, 11 dez., 1927. p.2 (sobre Zaluar).
_____. Notas sobre os artistas que compareceram ao Segundo Salão do Instituto Rosalvo Ribeiro - V. **Jornal de Alagoas**. Maceió, 3 dez., 1927. p.2 (sobre J. Menezes).
_____. O Salão de 1928. **Jornal de Alagoas**. Maceió, 18 dez. 1928. p.3.
_____. Terceiro Salão do Instituto Rosalvo Ribeiro. **Jornal de Alagoas**. Maceió, 21 dez. 1928. p.3.
_____. O Salão de 1928. **Jornal de Alagoas**. Maceió, 21 dez. 1928. p.3.
_____. A abertura do IV Salão do Instituto Rosalvo Ribeiro. **Jornal de Alagoas**. Maceió, 6 dez. 1929.
_____. A exposição do Instituto Rosalvo Ribeiro. **Jornal de Alagoas**. Maceió, 15 dez. 1929. p.3
_____. A arte em Alagoas. **Jornal de Alagoas**. Maceió, 31 maio 1933
_____. Sobre a pintura alagoana. **Gazeta de Alagoas**. Maceió, 28 maio 1939. p.4
PEDROSA, Alves. O Movimento Modernista cá no Norte. **O Semeador**. Maceió, 3 nov. 1928. p. 1
PONTUAL, Roberto. Foco sobre potiguares e alagoanos. **Jornal do Brasil**. Rio de Janeiro, 25 maio 1979.
RAMOS, Benedito. Impressão de uma exposição de novos. **Gazeta de Alagoas**. Maceió, 22 mar. 1987.
_____. As alternativas de uma Cruzada Plástica. **Jornal de Alagoas**. Maceió, 20 set. 1987.
_____. O homem é moderno desde a pré-história. **Gazeta de Alagoas**. Maceió, 1 nov. 1992.
ROCHA, Tadeu. Dois regionalismos na província de Alagoas. **Diário de Pernambuco**. Recife, ago. 1952 a jan. 1953 (21 artigos).
RUBENS, Carlos Brígido. **Jornal de Alagoas**. Maceió, 20 fev. 1921, p.1.
SANT'ANA, Moacir Medeiros. A pintura em Alagoas I. **Jornal de Alagoas**. Maceió, 25 dez. 1971. Suplemento Literário.
_____. A pintura em Alagoas II. **Jornal de Alagoas**. Maceió, 12 de mar. 1972. Suplemento Literário.
_____. Teixeira da Rocha, gênio desconhecido. **Jornal de Alagoas**. Maceió, 22 jun. 1986.
SILVA, Carlos. Belas Artes. **Jornal de Alagoas**. Maceió, 1 dez. 1926. p.2.

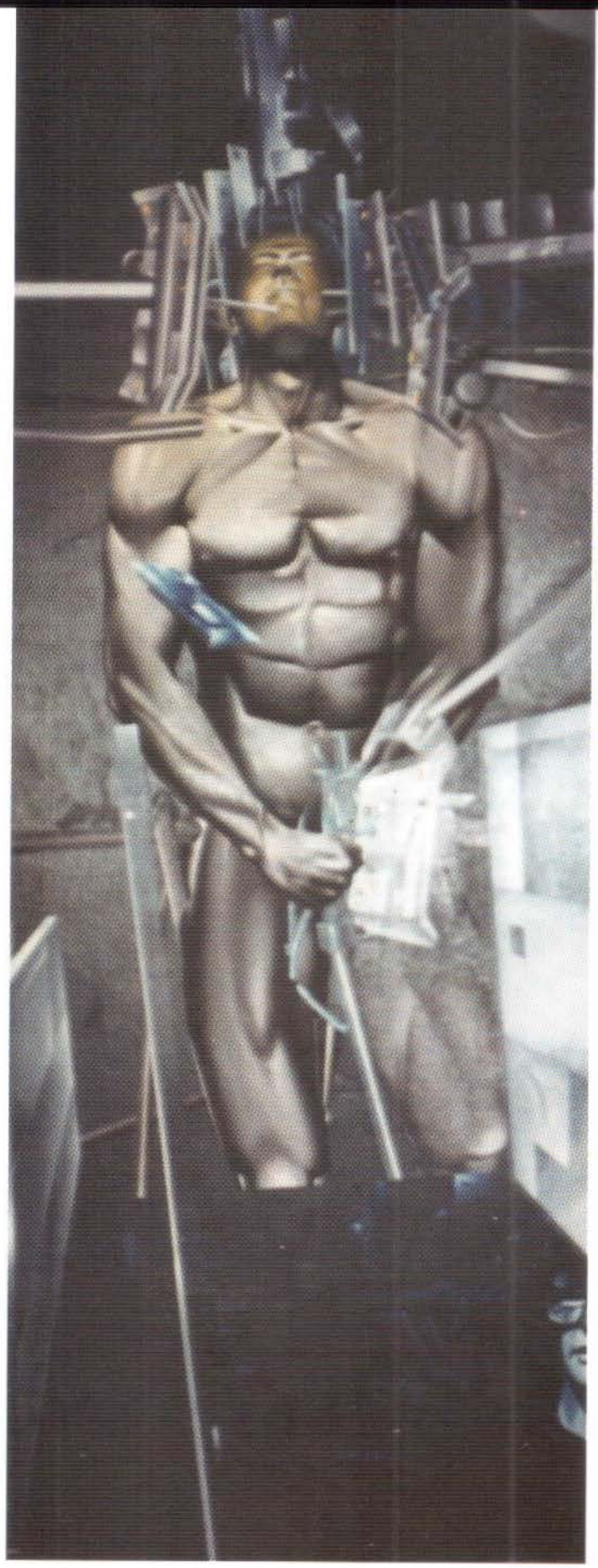
SILVEIRA, Paulo de Castro. O Cristo de Chalita. **Jornal de Alagoas**. Maceió, 8 ago. 1965. p.4.
SIMÃO, Pedro. O 4º Salão do Instituto de Bellas Artes Rosalvo Ribeiro. **O Semeador**. Maceió, 5 dez.1929. p. 1
_____. Pintura Alagoana. **O Semeador**. Maceió, 5 dez. 1929. p. 1.
VILLAS BOAS, Lincoln Braga. O ideolite e seu grupelho. **O Diário**. Maceió, 26 fev. 1992.
_____. Um outro olho. **O Diário**. Maceió, 12 set. 1992.
XAVIER, Eduardo. Arte em Alagoas e artistas plásticos alagoanos, por que não? **Gazeta de Alagoas**. Maceió, 29 mar. 1983.
_____. A pintura alagoana: artistas e tendências. Novidade - **Jornal de Cultura**. V .I, n. 1, p.2, abr. 1985.

Entrevistas à Autora

1) Rogério Gomes ..... 04 e 11/04/1991
2) Hércules Mendes ..... 05/04 e 13/05/1991
3) Fernando Lopes 15/05/1991
4) Gaspar Luís 24/06/1991
5) Francisco Melo 24/06/1991
6) Maria Amélia Vieira 24/07/1991
7) Dalton Costa 24/07/1991
8) Eduardo Xavier 26/07/1991
9) Ricardo Maia 26/07/1991
10) Pierre Chalita 31/07/1991
11) Lula Nogueira 02/08/1991
12) Solange Chalita ..... 09 e 16/08/1991
13) Edgard Bastos 14/08/1991
14) Carmem Lucia Omena 23/08/1991
15) Rosivaldo Reis 23/08/1991
16) Marcos Aurélio 23/08/1991
17) Carmem Lucia Dantas 30/08/1991
18) Romeu Loureiro 15/11/1991
19) Maria José Peixoto (filha de Lourenço Peixoto) 14/03/1992
20) Pedro Rubens Peixoto (filho de Lourenço Peixoto) 14/03/1992
21) Maria Luiza Lavènere Machado 17/03/1992
22) Maria Tereza Vieira 04/07/1992
23) Antonio M. da Rocha (sobrinho de Virgílio Maurício) 15/07/1992
24) Benedito Ramos ..... 28 e 30/07/1992
25) Delson Uchoa 29/07/1992
26) Eva Le Campion 31/07/1992
27) Marinete Dias Maciel (esposa de Eurico Maciel) 01/08/1992
28) José Zumba 02/08/1992
29) Lael Correia 03/08/1992
30) Paulo Caldas 03/08/1992
31) Laís Carnaúba 05/08/1992
32) Tania Pedrosa 07/08/1992
33) Vânia Lima 07/08/1992
34) Roberto Lopes 10/08/1992
35) Joaquim Alves 15/10/1992

Fontes Consultadas

Arquivo Público de Alagoas
Fundação Pierre Chalita
Instituto Histórico e Geográfico de Alagoas
Museu de Belas Artes do Rio de Janeiro
Pinacoteca do Estado de São Paulo
Pinacoteca Universitária – Universidade Federal de Alagoas



Levantamento fotográfico

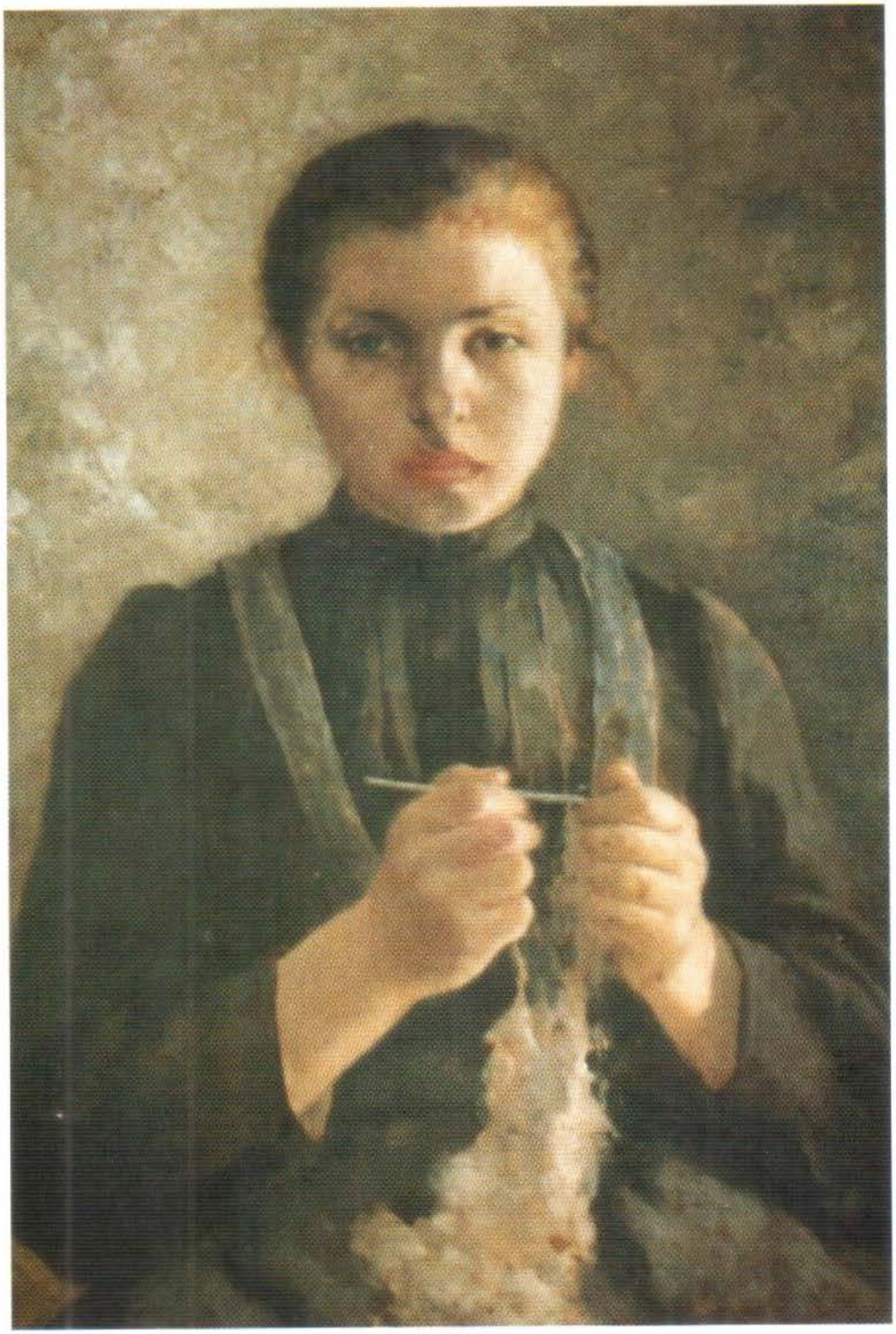


Foto nº 1
ROSALVO ALEXANDRINO CALDAS **RIBEIRO**
26/11 /1867 Marechal Deodoro/AL
29/04/1915 Maceió/AL
Crochet 1892 Paris
Óleo s/ tela 78 x 58
Acervo Palácio Floriano Peixoto.
Maceió/AL

Foto nº 2
VIRGÍLIO MAURÍCIO DA ROCHA
04/04/1892 Lagoa da Canoa/AL
13/12/1937 Belo Horizonte/MG
Promenade s/d (década de 1910)
Óleo s/ madeira 98 x 60
Acervo Fundação Pierre Chalita.
Maceió/AL
(suporte deteriorado com rachadura vertical à esquerda)

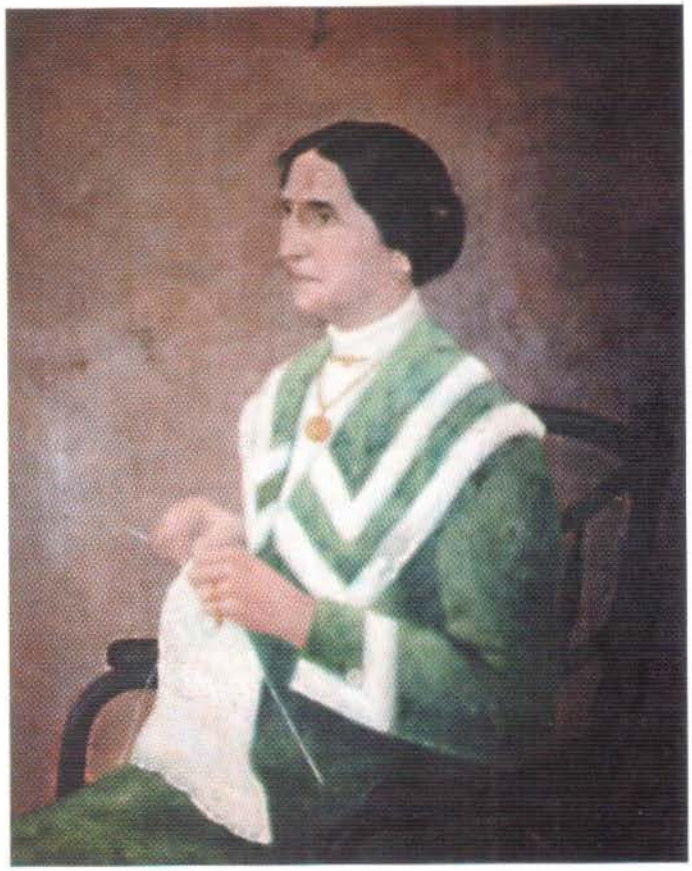


Foto nº 3
CARLOS LEÃO X. DA COSTA
08/06/1881 Maceió/AL
11/11/1918 Maceió/AL
s/t 1915
Óleo s/ tela 80 x 67
Acervo Fundação Pierre Chalita
Maceió/AL

Foto nº 4
ROSALVO A. CALDAS **RIBEIRO**
26/11/1867 Marechal Deodoro/AL
29/04/1915 Maceió/AL
Retrato da Senhora Calmon
s/d (década de 1910)
Óleo s/ tela 70 x 57
Acervo Fundação Pierre Chalita
Maceió/AL

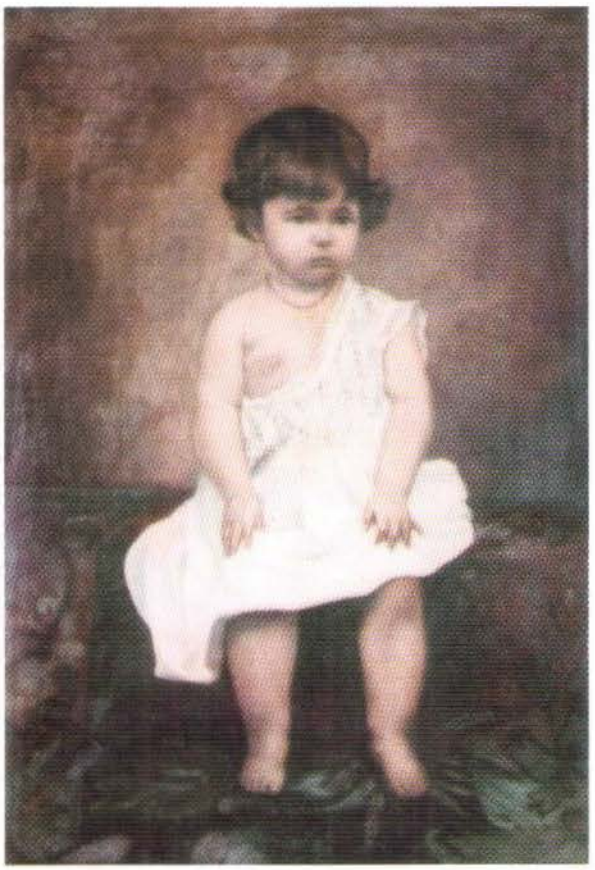


Foto nº 5
JOAQUIM **BRÍGIDO DE SÁ BRASIL**
1870 Maceió/AL
12/01/1917 Maceió/AL
Retrato de Maria Luíza s/d (década de 1910)
Óleo s/ tela 60 x 45
Propriedade: Maria Luíza Lavènere Machado
Maceió/AL

Foto nº 6
MANUEL **TEIXEIRA DA ROCHA**
15/10/1863 S. M. dos Campos/AL
18/04/1941 Rio de Janeiro/RJ
*Armando Durval junto ao túmulo de Alphonsin Plessis no cemitério de Montmartre** 1938
Óleo s/ madeira 46 x 32
Acervo Palácio Floriano Peixoto
Maceió/AL
* (papel colado atrás da tela assinado e datado 1937)

Foto nº 7
MANOEL **ZALUAR** DE SANT'ANA
29/11/1904 Pão de Açúcar/AL
13/01/1998 Maceió/AL
*Pajussara ao crepúsculo** 1926
Óleo s/ tela 50 x 80
Acervo Instituto Histórico e Geográfico de Alagoas.
Maceió/AL
* (Tela deteriorada com rachadura vertical no centro. Respeitando a grafia no original)

Foto nº 8
JORGE MATHEUS **DE LIMA**
05/11/1893 União dos Palmares/AL
15/11 /1953 Rio de Janeiro/RJ
*Na favela** data ilegível (década de 1940)
Óleo s/ tela 45x50
Acervo Fundação Pierre Chalita.
Maceió/AL]\
* (assinatura e data ilegíveis no canto superior direito)

Foto nº 9
EURICO GOMES **MACIEL**
15/03/1903 Maceió/AL
03/09/1983 Maceió/AL
s/t 1949*
Óleo s/ tela 48 x 119
Propriedade: M. Cristina O. Barros Melo.
Maceió/AL
* (ao lado da data está escrito: cópia)

Foto nº 10
JOSÉ MENEZES
08/12/1906 Maceió/AL
25/07/1992 Rio de Janeiro/ RJ
Paisagem do Morro da Cotia s/d Rio de Janeiro
Óleo s/ tela 65 x 80
Acervo Instituto Histórico e Geográfico de Alagoas.
Maceió/AL

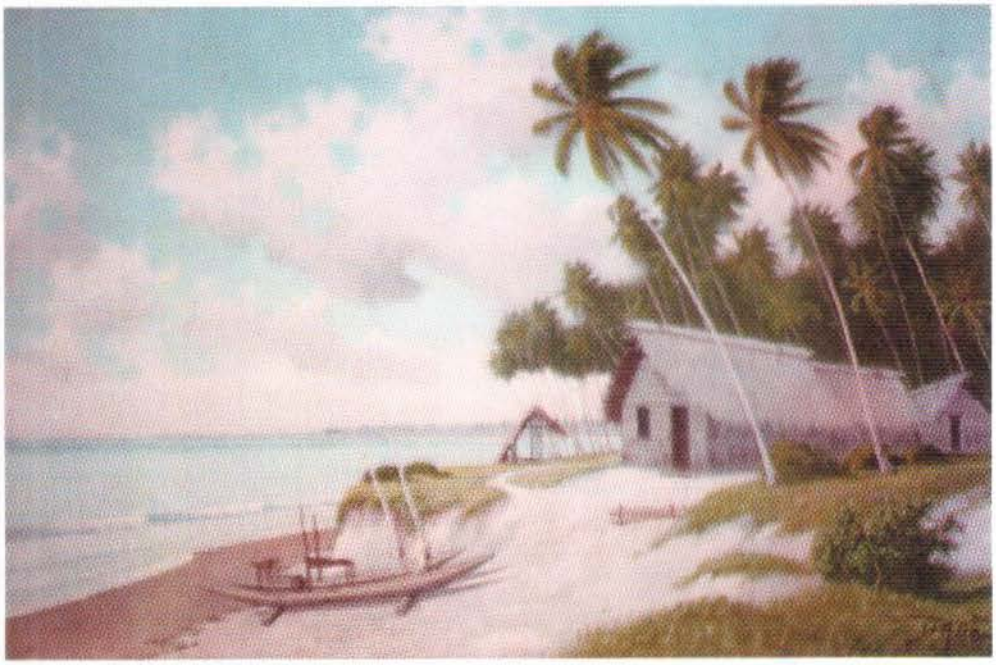


Foto nº 11
JOSÉ PAULINO DE ALBUQUERQUE LINS
20/10/1893 São Luís do Quitunde/AL
09/04/1971 Maceió/AL
Praia da Pajuçara 1956
Óleo s/ tela 40 x 60
Propriedade: Pierre Chalita.
Maceió/AL

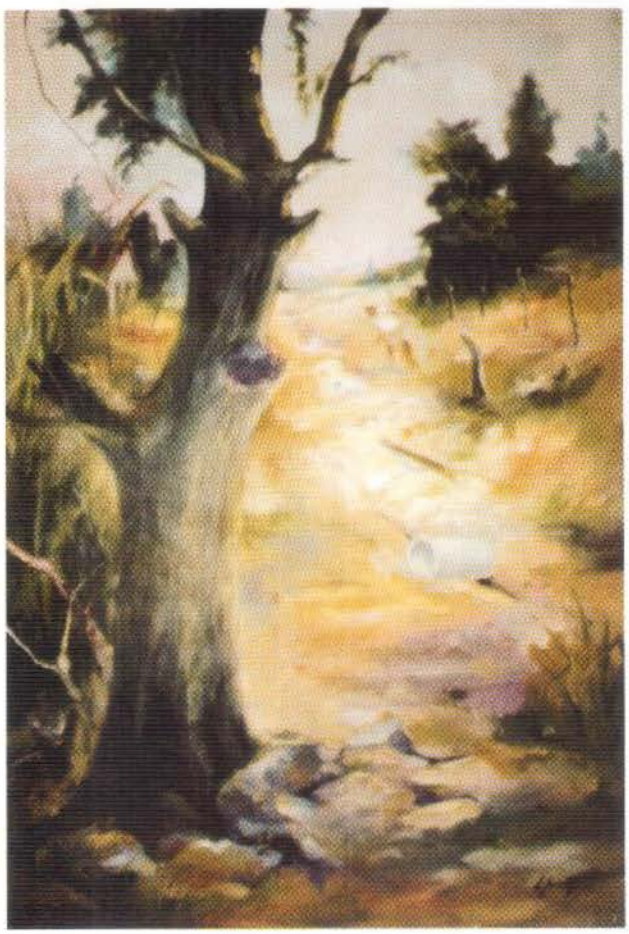


Foto nº 12
LOURENÇO PEIXOTO
03/07/1897 Maceió/AL
27/03/1984 Maceió - AL
No serrado s/d (década de 1960)
Óleo s/ tela 130 x 92
Propriedade: Pierre Chalita.
Maceió/AL.

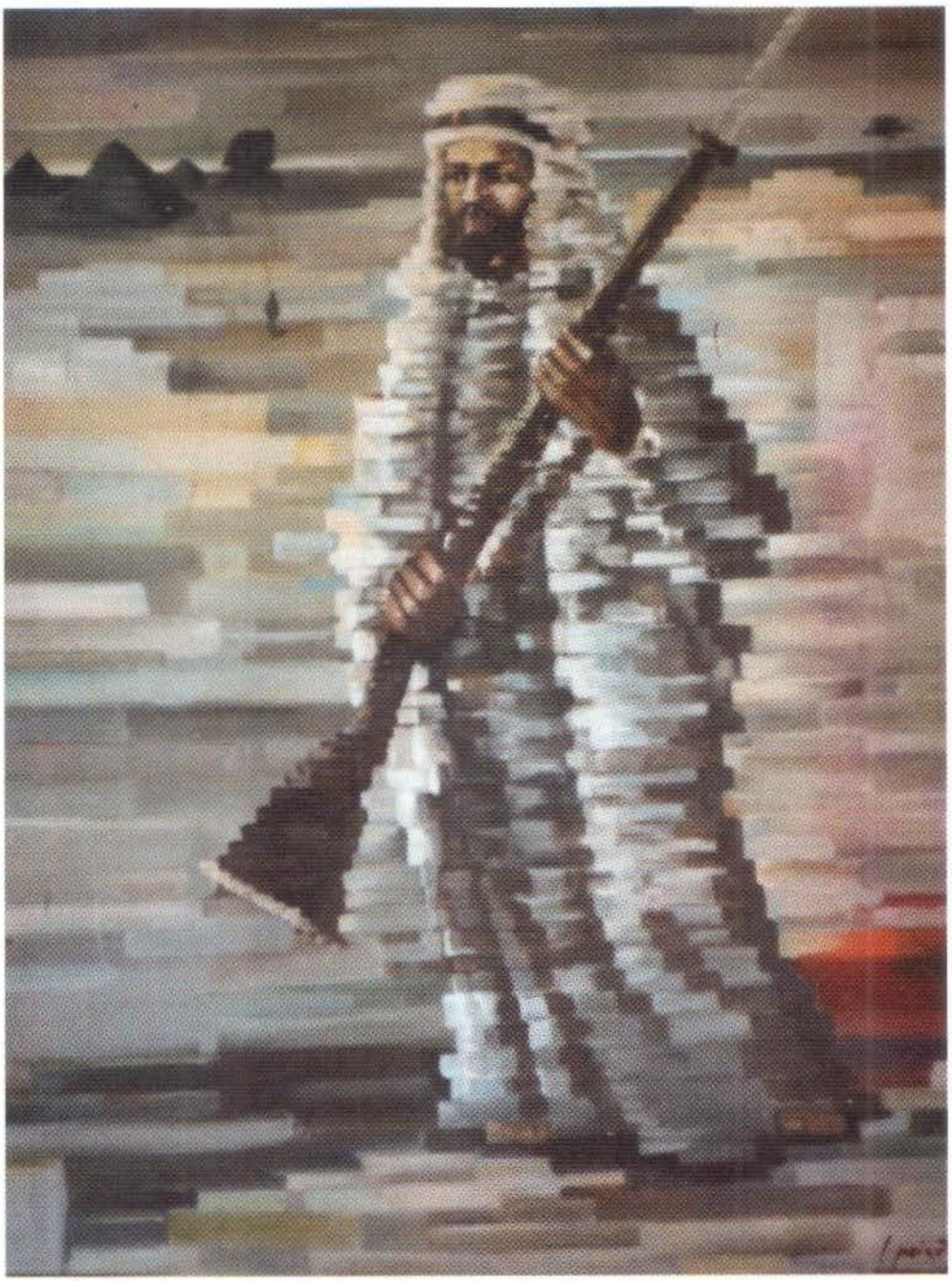


Foto nº 13
LOURENÇO PEIXOTO
03/07/1897 Maceió/AL
27/03/1984 Maceió/AL
O sentinela s/d (década de 1960)
Óleo s/ tela colada na madeira 104 x 79
Propriedade: M. Cristina O. Barros Melo.
Maceió/AL

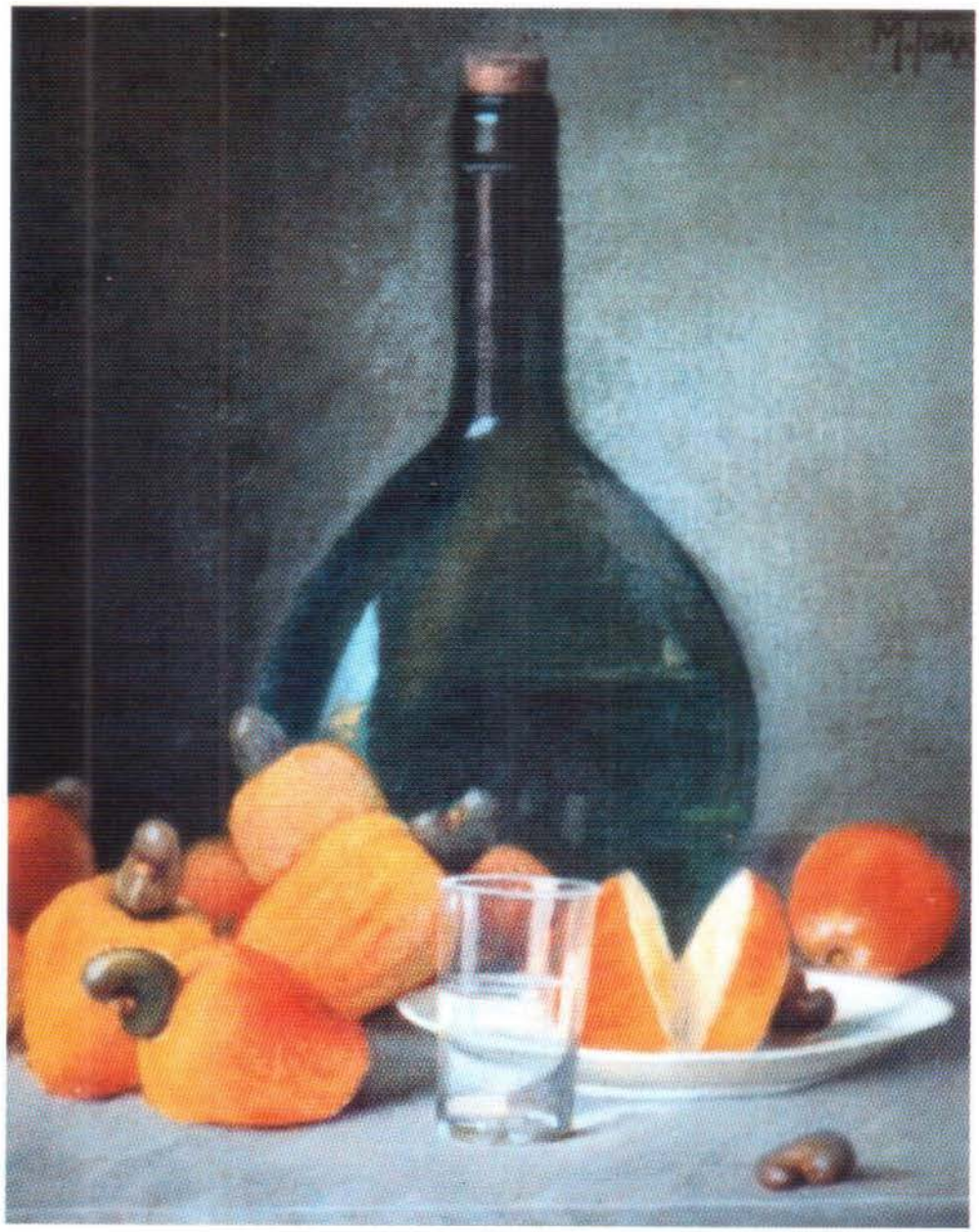


Foto nº 14
MIGUEL TORRES
02/02/1904 Viçosa/AL
04/09/1977 Maceió/AL
Cajús e aguardente s/d (década de 1960)
Óleo s/ tela 41 x 33
Propriedade: Pierre Chalita,
Maceió/AL

Foto nº 15
JOSÉ ZUMBA
03/05/1920 Santa Luzia do Norte/AL
Umbelina 1966
Óleo s/ tela 97 x 65
Propriedade: Ruth Nogueira Gomes.
Maceió/AL

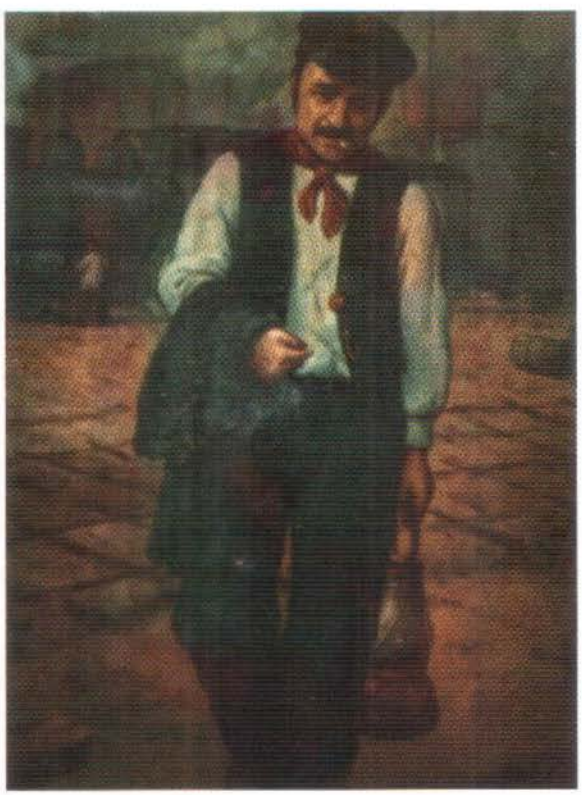


Foto nº 16
LUÍS SILVA
1905 Viçosa/AL
s/t 1975 Rio de Janeiro
Óleo s/ tela 90 x 71
Acervo Palácio Floriano Peixoto.
Maceió/AL

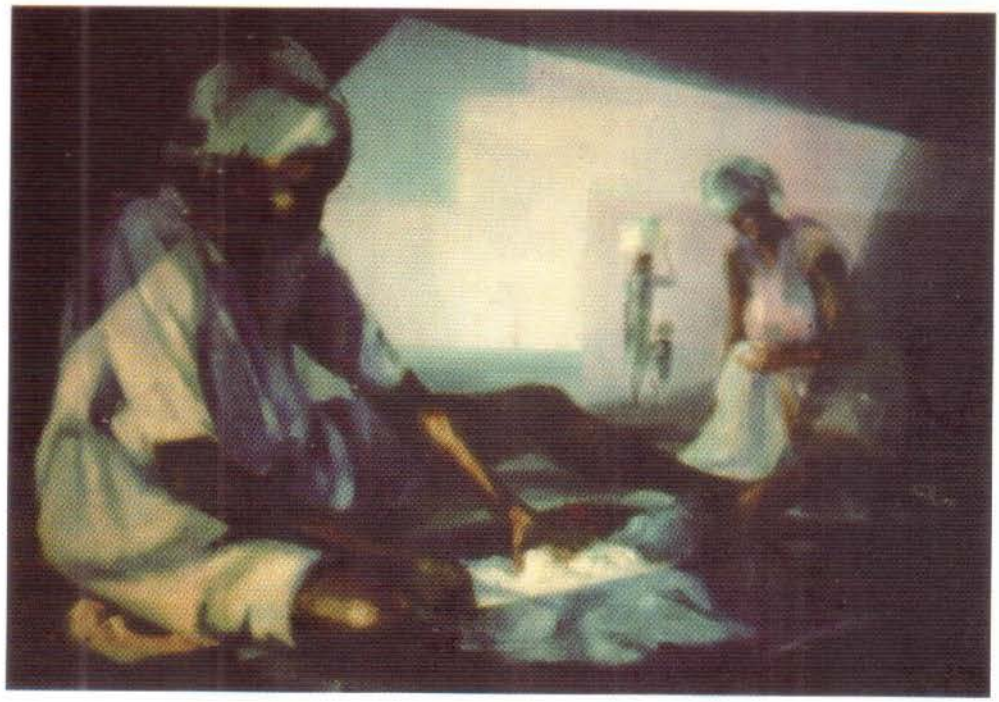


Foto nº 17
VÂNIA DE MOURA **LIMA**
01/01/1942 Maceió/AL
Lavadeiras 1977
Óleo s/ tela 34 x 47
Propriedade: Ruth Nogueira Gomes.
Maceió/AL

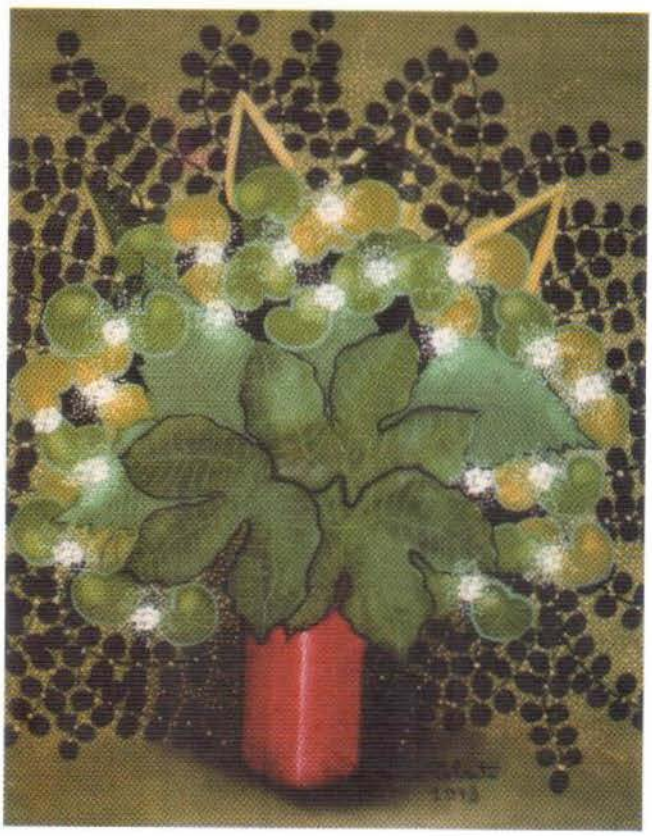


Foto nº 18
ROBERTO CESAR **LOPES**
06/09/1942 São Miguel dos Campos/AL
01/06/1995 Maceió/AL
s/t 1973
Óleo s/ tela 40x32
Propriedade: Ruth Nogueira Gomes.
Maceió/AL

Foto nº 19
EDGARD BASTOS
23/12/1935 Maceió/AL
Palhaços 1980
Óleo s/ tela 40x30
Propriedade: Ruth Nogueira Gomes.
Maceió/AL

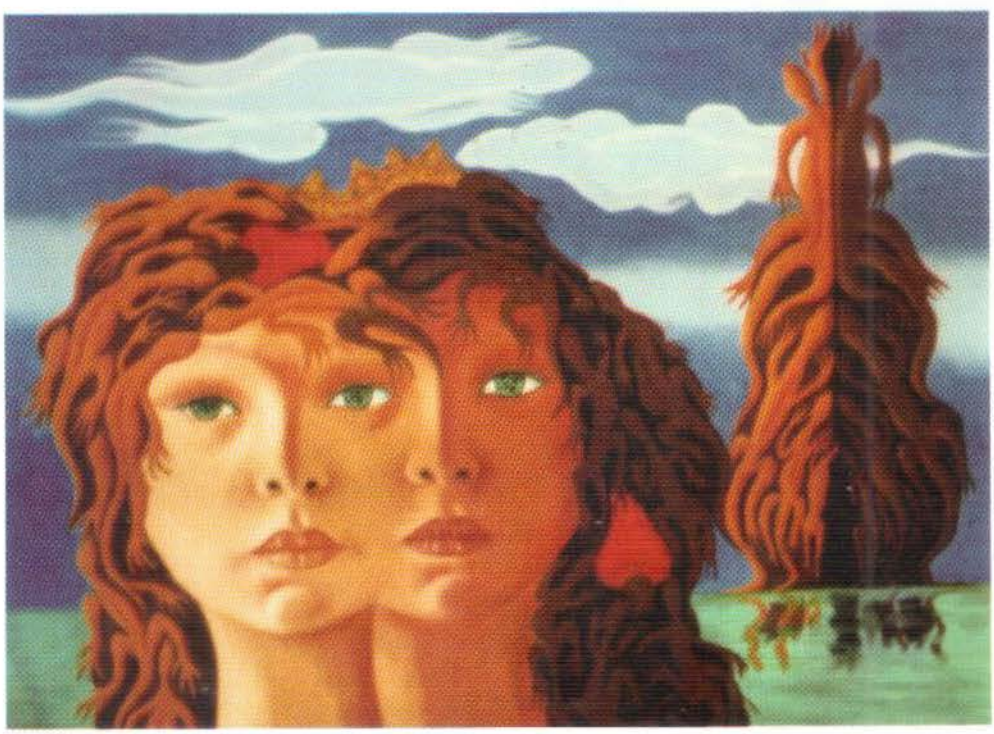


Foto nº 20
GETÚLIO DE MIRANDA **MOTA**
20/05/1942 Maceió/AL
s/t *(Série do Lagartixemburgo)* 1983
Óleo s/ tela 54 x 73
Acervo Pinacoteca Universitária.
Universidade Federal de Alagoas.
Maceió/AL

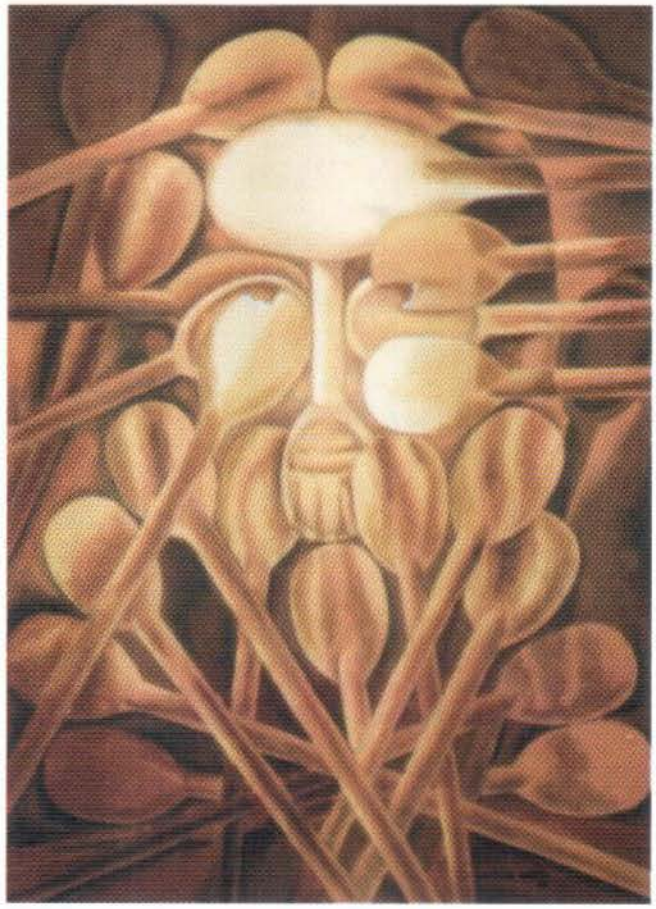


Foto nº 21
GETÚLIO DE MIRANDA **MOTA**
20/05/1942 Maceió/AL
Cristo 1983
Óleo s/ tela 75 x 55
Acervo Pinacoteca Universitária.
Universidade Federal de Alagoas.
Maceió/ AL

Foto nº 22
PIERRE GABRIEL NAJM **CHALITA**
30/01/1930 Maceió/AL.
Francesco D'Assis (Série do Paraíso)
1983 Roma
Óleo s/ tela 100 x 100
Propriedade: Solange B. Lages Chalita.
Maceió/AL

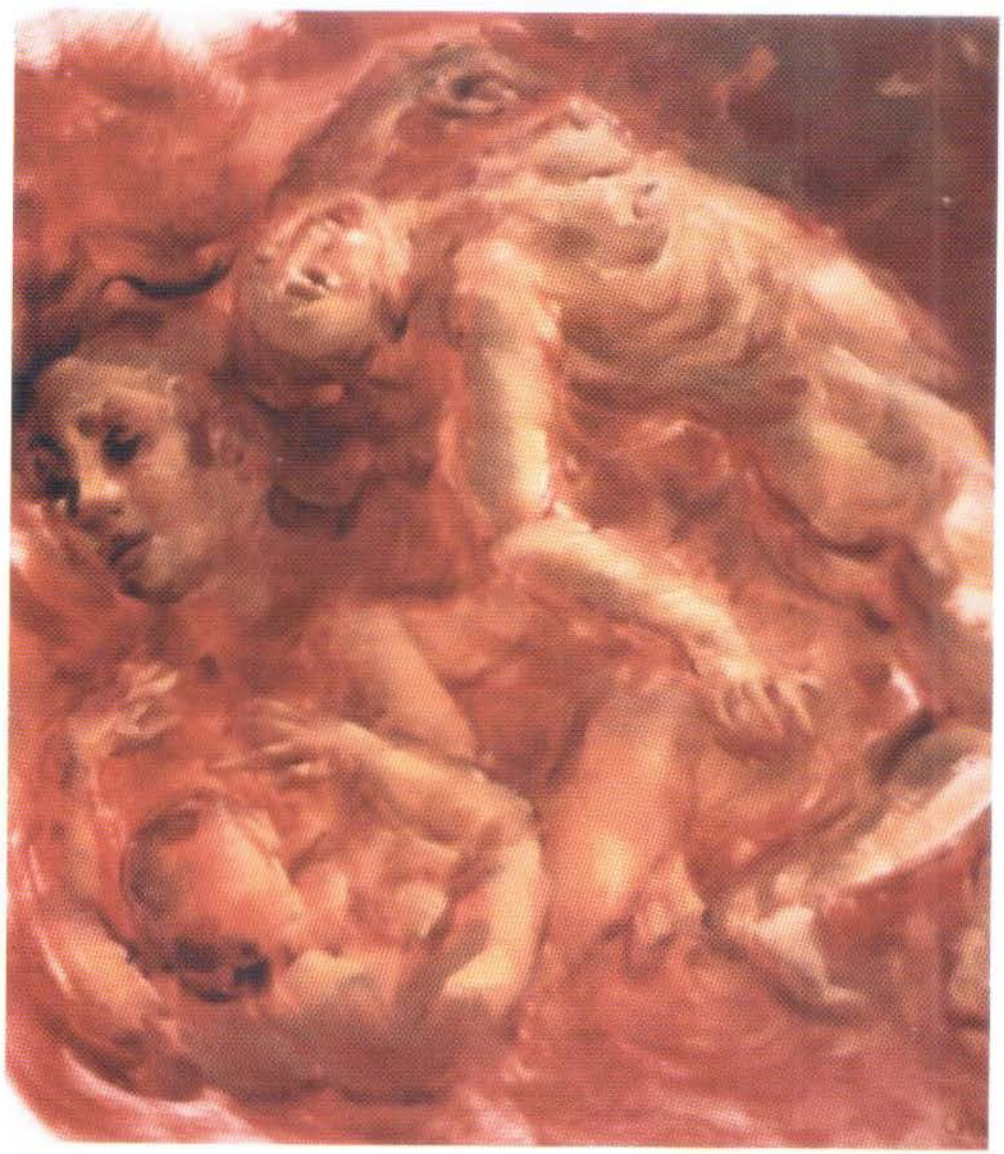


Foto nº 23
PIERRE G. NAJM **CHALITA**
30/01 /1930 Maceió/AL
s/t (Série do Baile) 1987 Paris
Óleo s/ tela 70 x 70
Acervo do pintor.
Maceió/AL

Foto nº 24
JOSÉ **FERNANDO** LIMA **LOPES**
24/11/1936 São Miguel dos Campos/AL
Cometa Halley® 1986
Óleo s/ tela 22 x 33
Propriedade: Luís Nogueira Gomes
Maceió/AL

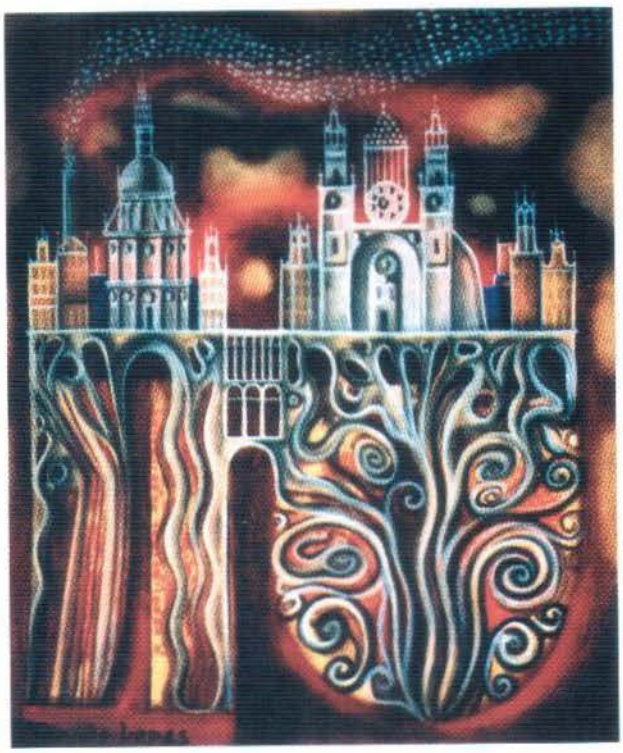


Foto nº 25
JOSÉ **FERNANDO** LIMA **LOPES**
24/11/1936 São Miguel dos Campos/AL
s/t 1990
Óleo s/ tela 46 x 36
Acervo Galeria Karandash - Arte Contemporânea.
Maceió/AL

Foto nº 26
HÉRCULES DE ALMEIDA **MENDES**
26/08/1938 Maceió/AL
Oração à fome
(Dedicado à Cândido Portinari) 1989
nankin s/ papel 64 x 45
Propriedade: Gonzaga Leão.
Maceió/AL

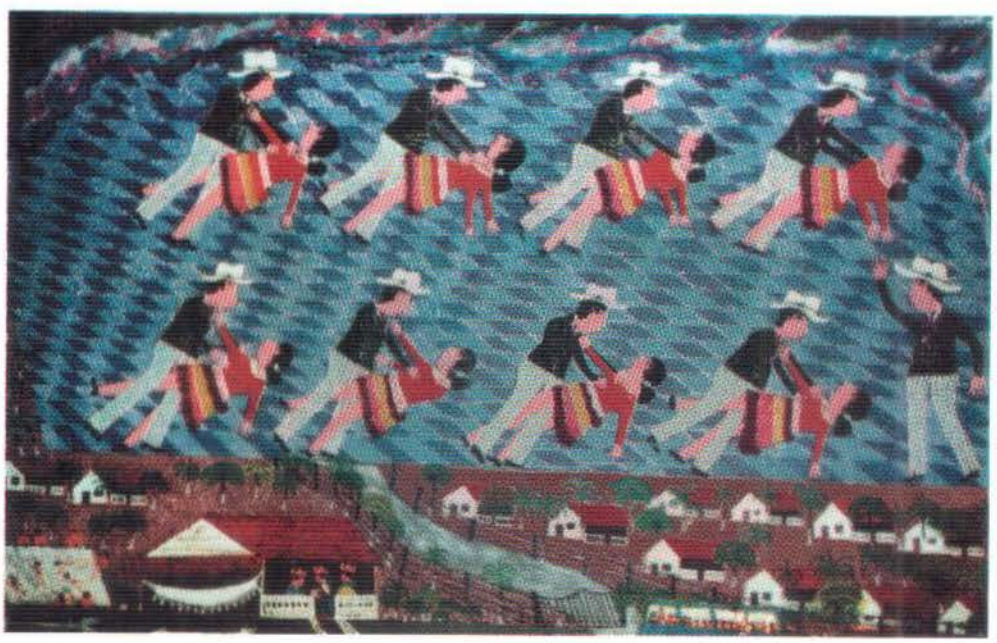


Foto nº 27
VICENTE FERREIRA **LIMA**
24/11/1936 Messejana/CE*
Congo de roda e Flocoro ** 1985
Óleo s/ eucatex 52 x 79
Propriedade: Hotel Meliá.
Maceió/AL
* (Em Alagoas desde 1949) ** (Respeitando-se a grafia no original)

Foto nº 28
GASPAR LUÍS RODRIGUES COSTA
12/12/1954 Maceió/AL
Sete anos de pastor 1980
(Celebrações Camonianas)
Óleo s/ tela 50 x 65
Acervo Pinacoteca Universitária. Universidade Federal de Alagoas.
Maceió/AL.

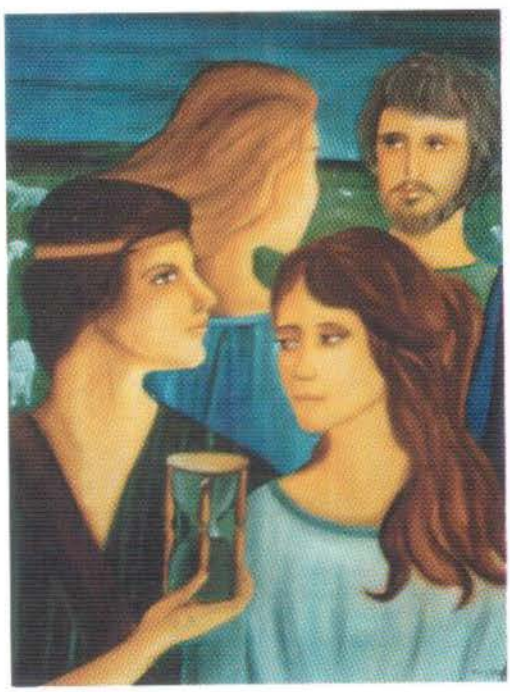


Foto nº 29
ROSIVAL SOUTO **LEMOS**
10/07/1936 Maceió/AL
Sete anos de pastor 1980
(Celebrações Camonianas)
Óleo s/ tela 68x50
Acervo Pinacoteca Universitária.
Universidade Federal de Alagoas.
Maceió/AL.

Foto nº 30
ROGÉRIO HENRIQUE **GOMES** FERREIRA
16/09/1944 Arapiraca/AL
Sete anos de pastor 1980
(Celebrações Camonianas)
Óleo s/ tela 60 x 100 (tríptico)
Acervo Pinacoteca Universitária.
Universidade Federal de Alagoas.
Maceió/AL

Foto nº 31
JUVENAL SANTANA DA SILVA
09/07/1952 Passo de Camaragibe/AL
Paisagem 1981
Óleo s/ tela 20 x 34
Propriedade: Ruth Nogueira Gomes.
Maceió/AL

Foto nº 33
PAULO FERNANDO SANTOS **CALDAS**
06/06/1959 Maceió/AL
s/t. (Série Verdera) 1984
Óleo s/ tela 70 x 90
Propriedade: Paulo Alencar.
Maceió/AL

Foto nº 32
JOSÉ **EDUARDO XAVIER** DA SILVA
07/09/1958 S. M. dos Campos/AL
Dois catadores de papel 1984
Óleo s/ tela 73 x 60
Acervo do pintor.
Maceió/AL

Foto nº 34
HAYLTON ROCHA DE LIMA
06/05/1927 Maceió/AL
1993 Maceió/AL
s/t (Série Mutante) 28/2/1986
Óleo s/ eucatex 140 x 170
Acervo do Dep. de Assuntos Culturais.
Secretaria de Educação e Esporte.
Maceió/AL

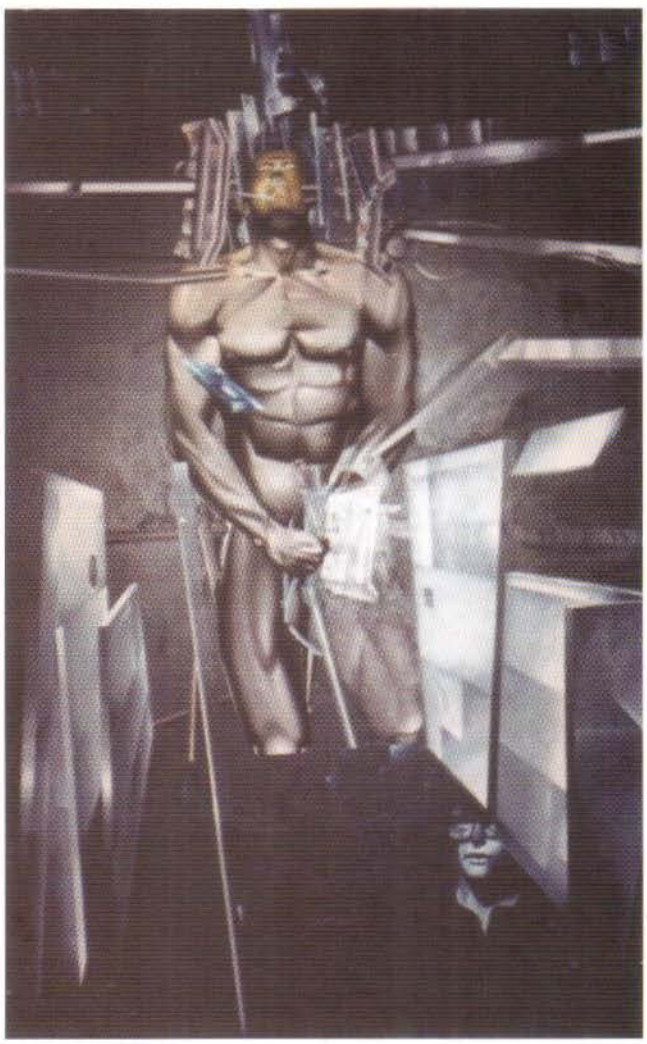


Foto nº 35
FRANCISCO DE ASSIS A. DE **MELO**
16/06/1941 Palmeira dos Índios/AL
s/t (Série Post-Atomicum) 1989
Óleo s/ tela 140 x 92
Acervo do pintor.
Maceió/AL

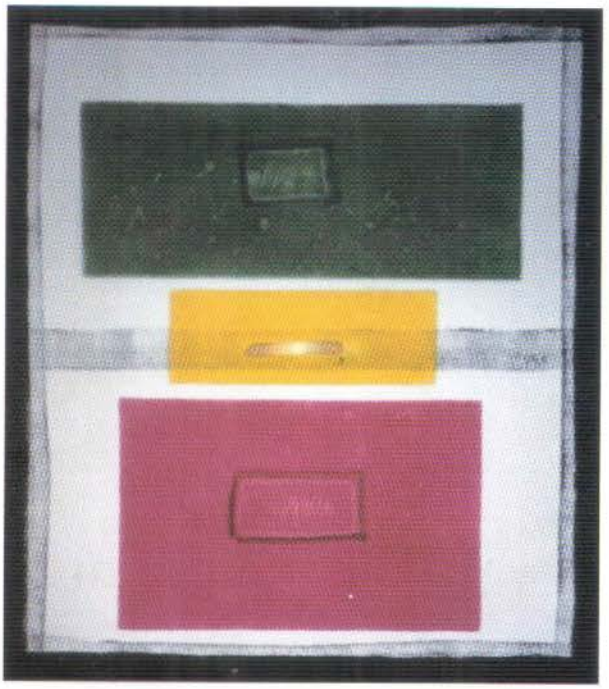


Foto nº 36
DALTON COSTA NEVES
17/03/1955 Goiânia/GO*
s/t 1988
Acrílica s/ tela 69 x 61
Propriedade Celia Campos.
Maceió/AL
* (em Alagoas desde 1980)

Foto nº 37
LUÍS **"LULA" NOGUEIRA** GOMES
18/09/1960 Maceió/AL
Menino com pássaros 1989
Técnica mista s/ eucatex 92 x 97
Acervo do pintor
Maceió/AL

Foto nº 38
MARIA AMÉLIA VIEIRA SOARES COSTA NEVES
09/05/1955 Maceió/AL
s/t 1990
Acrílica s/ tela 137 x 122
Propriedade: Celia Campos.
Maceió/AL

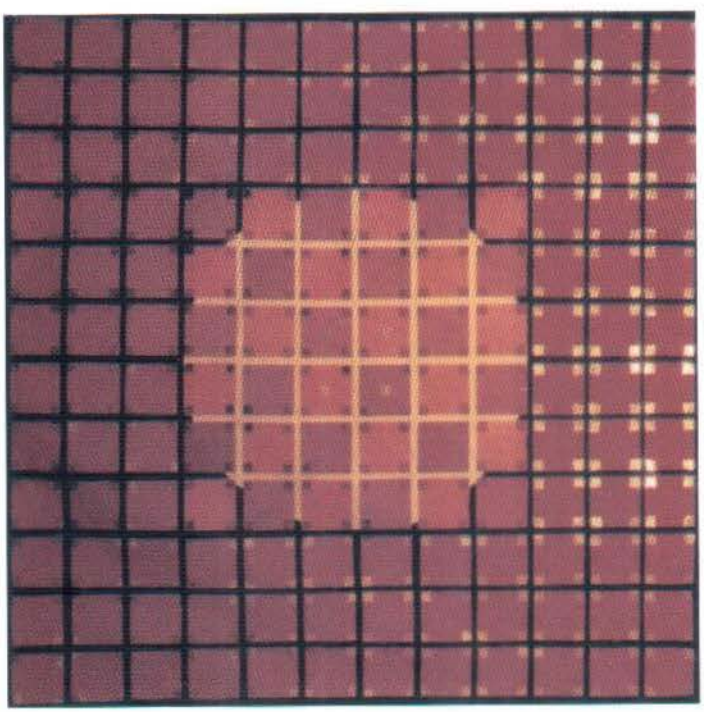


Foto nº 40
DELSON UCHOA LOPES
18/02/1956 Maceió/AL
s/t 1990
Técnica mista com papel laminado, papel veludo, acrílica s/ tecido 250 x 250
Acervo do pintor.
Maceió/AL

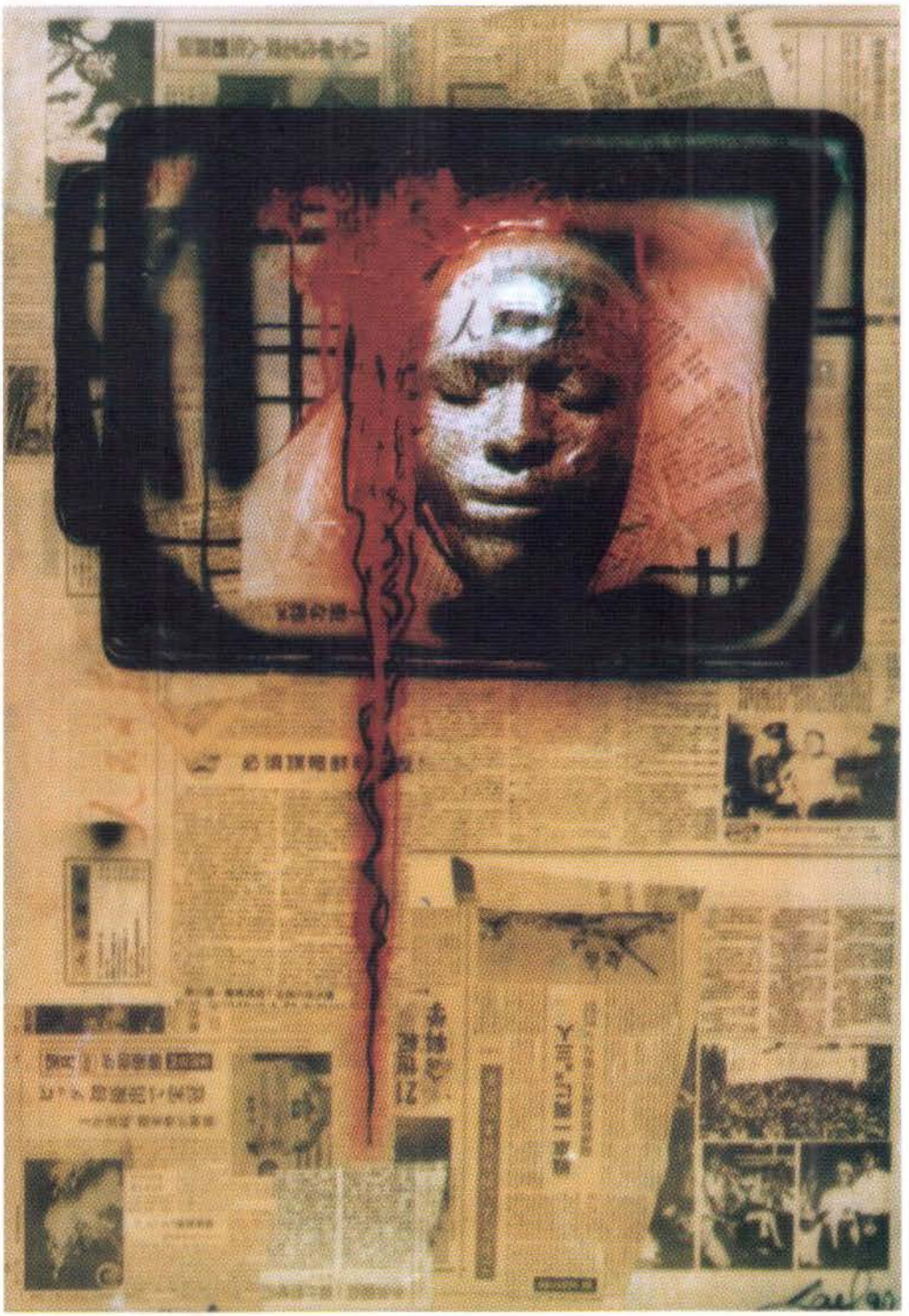


Foto nº 39
LAEL CORREA DE ARAÚJO
09/10/1961 Rio Largo/AL
Diário do povo chinês 1990
Técnica mista com jornal chinês, spray, óleo, esmalte, máscara de gesso, papel jornal s/ eucatex 78 x 59
Propriedade: Roberto Cruz. Recife/PE

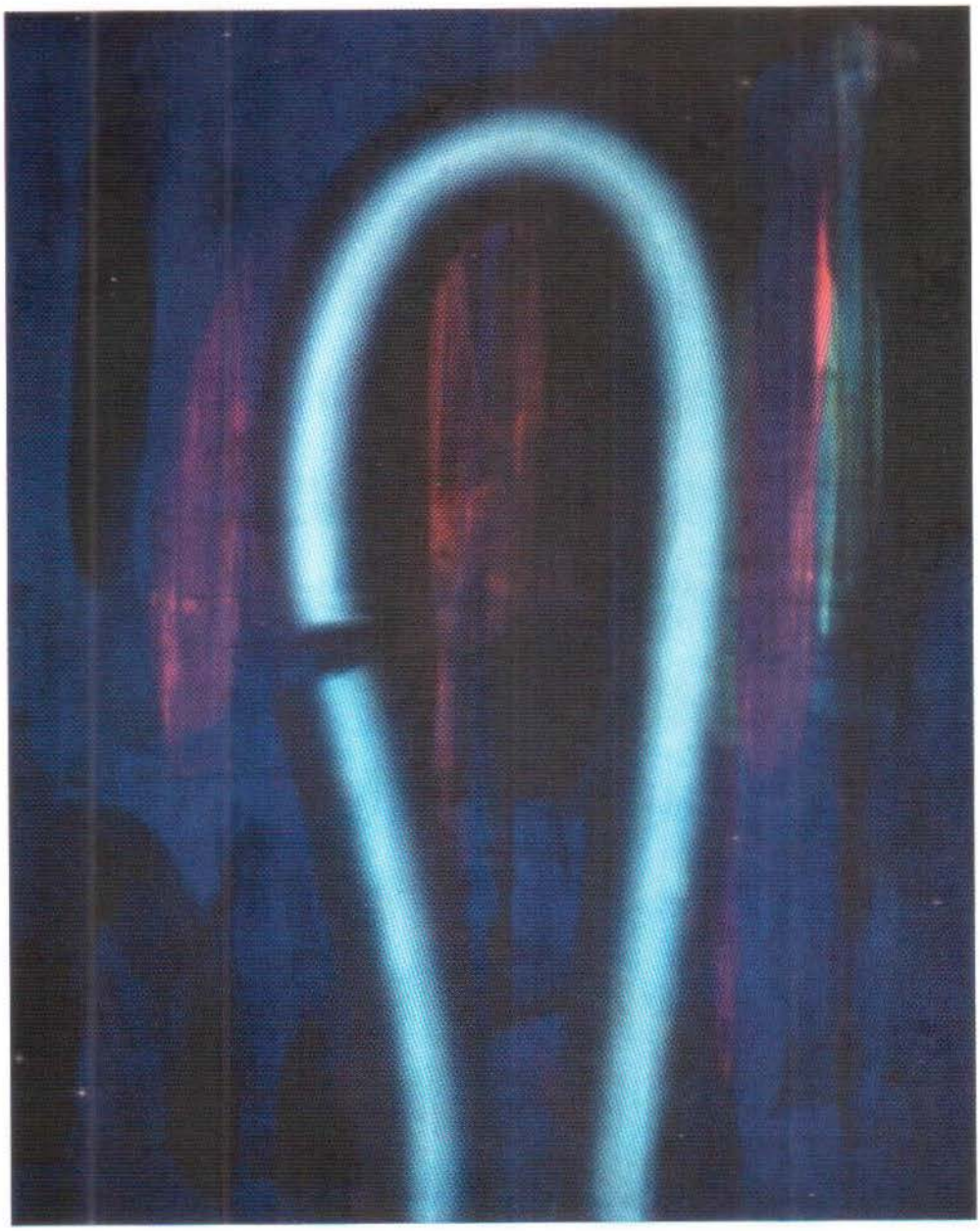


Foto nº 41
IVSON LUIZ **MONTEIRO**
29/04/1960 São Luís do Quitunde/AL
s/t. 1990
Acrílica s/ tela 1 50 × t 20
Acervo R.G. Oficina de Arte.
Maceió/AL

Foto nº 42
SOLANGE BÉRARD LAGES **CHALITA**
27/06/1938 Maceió/AL
Antropotrópico 1991
Acrílica s/ tela 120 x 90
Propriedade: Pierre Chalita.
Maceió/AL

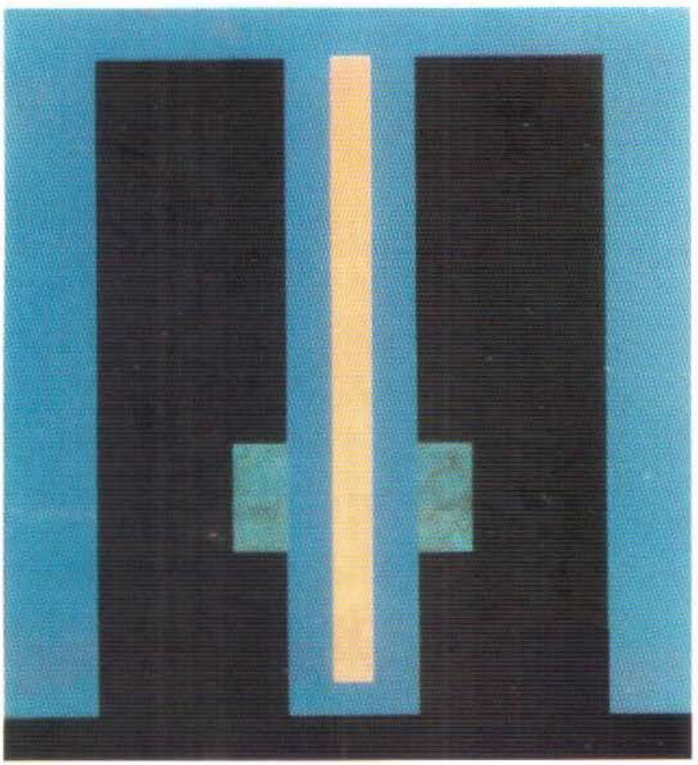


Foto nº 43
ROGÉRIO H. **GOMES** FERREIRA
16/09/1944 Anadia/AL
s/t (Série IV) 1991
Acrílica e colagem s/ tela 140 x 120
Propriedade: Henrique Gomes
Maceió/AL

Foto nº 44
IRENE DUARTE DA SILVA
29/07/1937 Palmares/PE*
Favela do Jaraguá 1991
Acrílica s/ tela 100 x 140
Acervo da pintora.
Maceió/AL
* (Em Alagoas desde 1956)

Foto nº 45
BENEDITO RAMOS DE AMORIM
22/04/1953 Maceió/AL
Carnaval 1992
Óleo s/ tela 58 x 29
Acervo do pintor
Maceió/AL

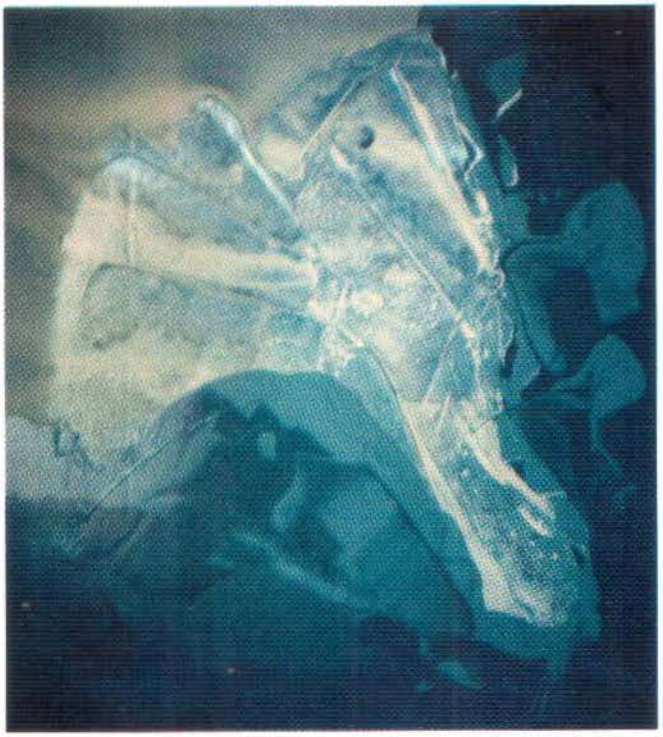


Foto nº 46
REINALDO JOSÉ **LESSA** SANTOS
29/04/1950 Maceió/AL
s/t 1992
Massa acrílica e acrílica s/ tela 93 x 93
Acervo do pintor
Maceió/AL

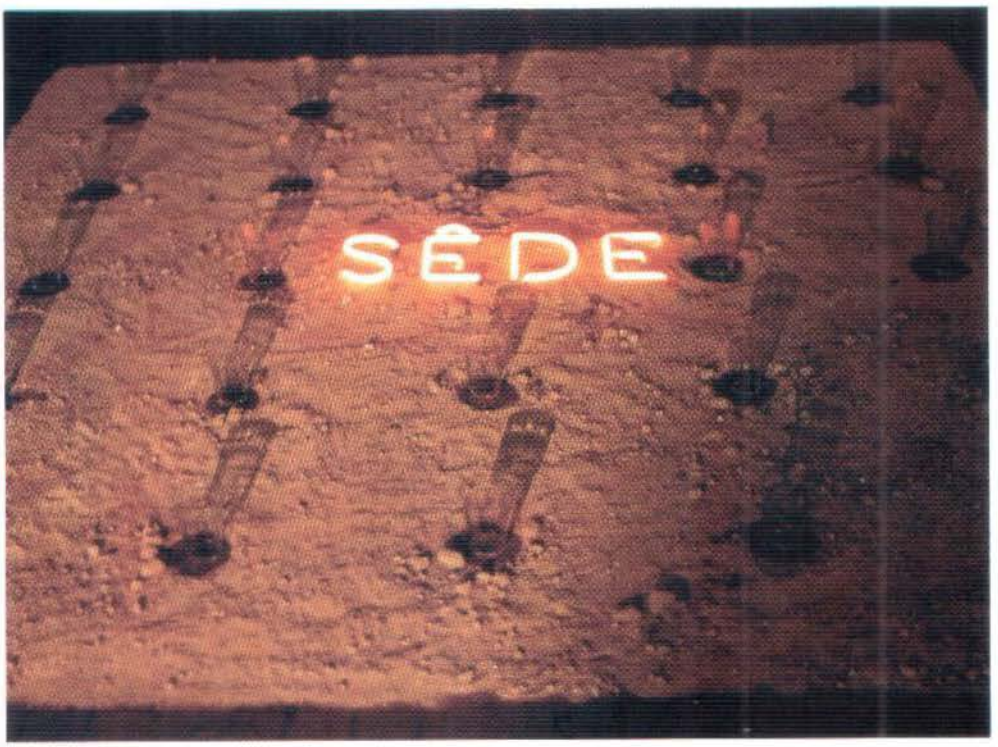


Foto nº 47
FERNANDO DE MELO **PONTES**
03/06/1962 Maceió/AL
Séde (instalação) 1992
Areia, copos de vidro, luz neón 200 x 200
Acervo do artista.
Maceió/AL

Impresso em setembro de 2002, em couchê 115g/m2
nas oficinas da gráfica Book RJ.
Composto em GillSans Light corpo 10pt
e Mistral corpo 40pt.

Não encontrando este título nas livrarias,
solicite-o diretamente à editora.

Escrituras Editora e Distribuidora de Livros Ltda.
Rua Maestro Callia, 123 – Vila Mariana – 04012-100 São Paulo, SP
Telefax: (11) 5082-4190 - http://www.escrituras.com.br
e-mail: escrituras@escrituras.com.br (Administrativo)
e-mail: vendas@escrituras.com.br (Vendas)
e-mail: arte@escrituras.com.br (Arte)

ISBN 85-86303-58-5
9 788586 303586

Uma Visualidade é a trajetória histórica e crítica de cem anos da pintura de Alagoas. Aqui estão reunidos os mais significativos registros que identificam a produção pictória na região, alimentada ora por valores de permanência ora por arroubos de ruptura.

Celia Campos, doutora em Artes pela Universidade de São Paulo, indica as peculiaridades do processo artístico de um território que, por certas circunstâncias históricas e socioeconômicas, permanece distanciado da cultura hegemônica do Brasil.